AÑO V

ARQVITECTVRA

NUM. 53

REVISTA MENSUAL. ORGANO OFICIAL
DEL COLEGIO NACIONAL DE ARQUITECTOS

REDACCION: INFANTA Y 25.—TELF. U-6206.

DIRECTOR:
Arq. LUIS BAY SEVILLA

LA HABANA, DICIEMBRE 1937

ADMINISTRADOR:
ARQ. MANUEL J. CANTERO

Acogida a la franquicia postal como Correspondencia de 2da. Clase en las Oficinas de Correos de la Habana.

SUMARIO

COMENTARIOS...



NUESTRA PROTESTA

PROFUNDAMENTE apenados hemos visto que unos árboles muy bien conservados y hasta algunos bastantes bellos por su magnífica lozanía, han sido arrancados de los jardines que rodean el edificio del Palacio Presidencial, dejando todo aquello sin una sola hoja verde.

No sabemos de dónde ha emanado esa orden, pero nos atrevemos a afirmar que el Ingeniero Jefe de la Ciudad, señor Eduardo Gastón y los arquitectos Saladrigas y Centurión, altas figuras estos últimos del Negociado de Calles y Parques de la Secretaría de Obras Públicas, no han sido los autores de esa infortunada disposición, porque sabemos el respeto y cariño que a ellos merece un árbol.

Ignoramos también qué planes se propongan allí desarrollar en cuanto a la siembra de nuevas plantas, pero a juzgar por lo hecho, no hay señales de mucho acierto...

PODA EXAGERADA

Tenemos igualmente necesidad de expresar nuestra protesta por la forma exagerada y hasta cruel en que han sido podados algunos árboles de la Plaza de la Fraternidad, jardines del Capitolio Nacional y Avenida de Carlos III de esta capital, por obreros de la propia Secretaría de Obras Públicas.

Tal ha sido la forma en que machete en mano se han cortado las ramas inferiores del tronco y la copa de esos árboles, que algunos de ellos ofrecen el lamentable aspecto de una mujer a quien se le hubiere despojado del vestido, dejándola solamente con el sombrero puesto.

SIGUE EL TEMA...

En el Reparto Almendares y a pesar del Decreto Presidencial, como consecuencia del acuerdo del Consejo de Secretarios, de prohibir la poda de árboles, hemos presenciado, con profundo dolor y sin que ninguna autoridad lo impidiera, cómo el propietario de un edificio situado en B y 14, junto a la curva Montalvo, procedió a arrancar de raíz seis magníficos arbustos que embellecían y daban sombra al lugar, dejando como es consiguiente, desoladas las aceras.

Este hecho, ocurrido dentro de los días de la actual semana, se pudo llevar a cabo con la mayor tranquilidad.

Como también pudo una cuadrilla de obreros, ese mismo día, podar brutalmente unos árboles situados en la calle 8, tramo comprendido entre la Calzada de Columbia y la calle 12 del citado Reparto Almendares.

El Alcalde y la Policía de Marianao, que seguramente tienen conocimiento de la existencia del Decreto Presidencial que prohibe se poden o arranquen los árboles, debieron impedir la realización de estos hechos llevados a cabo con toda tranquilidad, por personas a quienes parece no preocuparles las disposiciones de nuestras autoridades superiores.

LA FEA CERCA DEL INSTITUTO

Debemos aplaudir jubilosamente, la disposición emanada no sabemos de dónde, de suprimir la yedra trepadora que restaba belleza a los detalles arquitectónicos del edificio del Instituto Provincial de la Habana en su fachada que da a la calle de San José y que fué denunciada, con una prueba gráfica, en el número anterior de esta Revista, por nuestro estimado compañero Manuel J. Cantero.

También nos ha regocijado intensamente la supresión de la fea cerca que fué colocada junto al propio edificio del Instituto, en su costado que da a la calle de Teniente Rey, para establecer en lo que era jardín un campo para juego de basket-ball, existiendo tantos lugares en la capital más apropiados que éste para tal espectáculo.

Obreros activos se llevaron las maderas de la cerca, picaron de nuevo y extrajeron el relleno echado y están extendiendo una gruesa capa de tierra vegetal para que aquello de nuevo vuelva a ser jardín.

La autoridad que ha dispuesto estas dos cosas merece toda la gratitud de los habaneros y nos agradaría saber quién es para consignarlo en estas mismas páginas.

LAS MURALLAS DE LA HABANA

Allá por los años 1667, 68, 69 y 70 y con arreglo a un plano presentado por el maestre de campo Don Francisco Dávila Orejón y Gastón, que era Gobernador de la Habana en aquel tiempo, se comenzaron a construir las murallas, ofreciendo el vecindario para la misma, según recoge el historiador Arrate, nueve mil peones y votando el Cabildo el impuesto de medio real de sisa sobre cada cuartillo de vino vendido, que unido a los 20,000 pesos que dieron las Cajas Reales de México, parecían suficientes para ir realizando los trabajos.

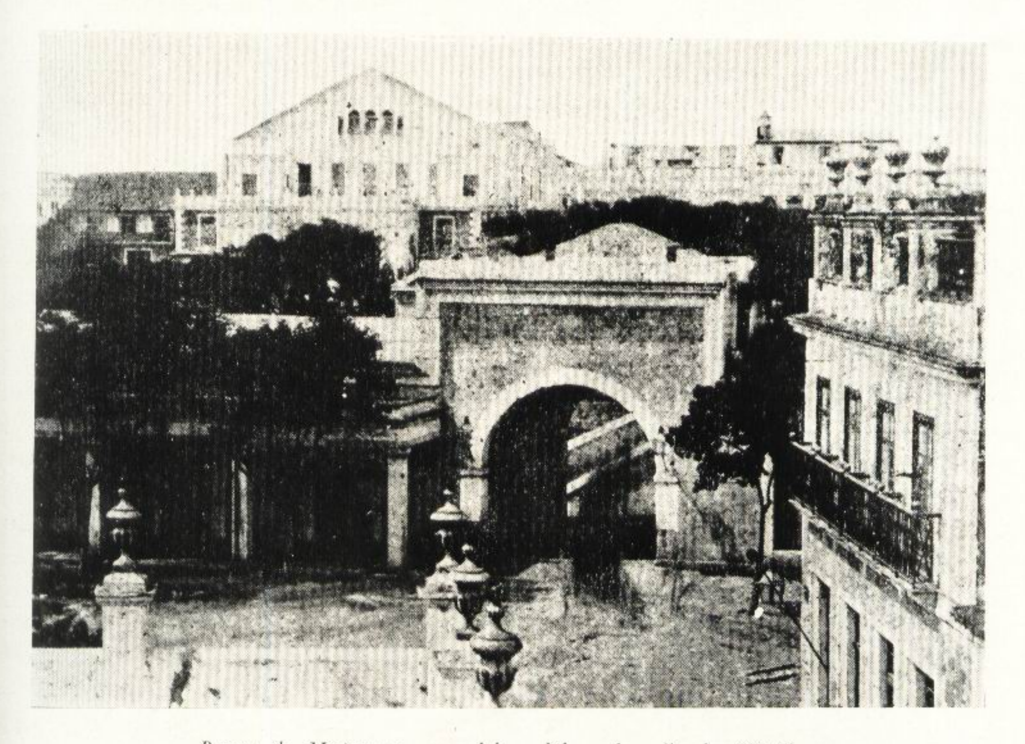
Las obras quedaron prácticamente terminadas en el año 1740, y en el 1797 quedó finalizada la construcción del camino abierto y de los fosos, después de repararse los grandes destrozos que en las murallas y demás fortalezas de la ciudad originaron los cañones de la flota inglesa que tomó la Habana en el año 1762.

En el año 1727, afirma el historiador Pezuela, el Gobernador Dionisio Martínez de la Vega, alarmado con la presencia de los armamentos ingleses que discurrían por las aguas de la isla, con un lienzo de pared, endeble y defectuoso, cerró los tramos que daban al mar. Años después, estas obras fueron demolidas por el sucesor de éste que lo fué el Gobernador Juan Francisco Guemes Horcasitas, convencido que fué de que lo hecho por Martínez de la Vega no valía para nada.

Durante el sitio que sufrió la plaza, desde el 6 de Junio hasta su rendición en 13 de Agosto de 1763, casi todos los lienzos de muralla que corrían por la parte de tierra, desde la Punta hasta la puerta de Monserrate, quedaron en estado ruinoso.

Constaban las murallas de nueve baluartes y un semibaluarte que se extendían desde el Castillo de la Punta al Hospital de San Francisco de Paula, unidos por sus cortinas intermedias, pero reducidos, y solo susceptibles de cuatro piezas en sus caras y dos en cada flanco. Los terraplenes, tenían por algunos lugares muros de contención. Las escarpas y parapetos eran de sillería. Los fosos aparecían de una anchura desproporcionada en relación con la profundidad que tenían. Las murallas se comunicaban con el exterior por medio de seis puertas.

Tal cual aparecía a fines del año de 1862 el recinto amurallado de la Habana, podía definirse según Pe-



Puerta de Monserrate, que daba salida a la calle de O'Reilly

zuela, como un polígono irregular, con baluartes entrantes y salientes, así en las referidas caras que medían 250 varas, como en las que por el Sur daban frente a la bahía. Aunque encerraba casi siempre más del doble número de hombres de todas las armas, el fijado para su guarnición, sin contar la de sus fuertes y castillos, no pasaba de 3,400 y contaba con 180 piezas de todos los calibres en baterías.

Abrian el recinto, las puertas llamadas de la Punta, Colón, Monserrate, de Tierra o de la Muralla, Nueva del Arsenal, de la Tenaza, cerrada al tránsito durante muchos años y la de Luz que daba a la bahía.

Estas puertas estaban construídas en la siguiente forma:

Puerta de la Punta. Era un vasto arco de sillería abierto en el baluarte del mismo nombre. Tenía cuerpos interiores para una numerosa guardia y un puesto de resguardo. Servía de paso para la Cárcel pública; el inmediato Castillo de la Punta, Alameda de Isabel II y el Paseo extramural de San Lázaro.

Puerta de Colón: Era de forma sencilla y con puentes sobre el foso para facilitar el movimiento con los arrabales en el largo espacio de muralla que mediaba entre las puertas de la Punta y Monserrate. Tenía cuerpo de guardia y abría entre los baluartes de San Juan de Dios y el Santó Angel. El único garitón que se conserva frente al Palacio Presidencial correspondía a esta puerta.

Puerta de Monserrate: Constaba de dos elegantes arcos de sillares, abiertos en la cortina, que corría entre los baluartes de Monserrate y de la Pólvora, sirviendo una de entrada y otra de salida de caballos y carruajes, siendo este punto el de mayor tránsito entre el recinto y los arrabales de la ciudad. Estas dos puertas se construyeron en 1835 durante el mando del General Tacón y su costo ascendió a cien mil pesos fuertes. El arco de la derecha, que correspondía a la calle de O'Reilly servía de salida y el de la izquierda, correspondiente a la de Obispo, para la entrada.

Puerta de Tierra o de la Muralla: Se componía de dos arcos de sillería abiertos desde 1721 entre los baluartes de San Pedro y de Santiago y en la calle del Egido, que terminaba en este lugar en un espacio descubierto a modo de plazuela, en la salida por el O. de las calles de Bernaza, de la Muralla y del Sol. Servía de tránsito para el inmediato Campo Militar, hoy Plaza de la Fraternidad y los barrios extramurales de Jesús María, el Horcón, Jesús del Monte, el Cerro y otros. Uno de los arcos estaba destinado a la salida y el otro a entrada de carruajes y caballerías.

Puerta del Arsenal: Constaba de un arco sencillo, entre los baluartes de San Isidro y de Belén, para servir de paso de comunicación más inmediata entre el recinto y el Arsenal, por la calle de Egido. Quedó abierta en 1775.

Puerta de la Tenaza: Se abrió en 1745 entre el baluarte del mismo nombre y el de San Isidro, con rastrillo, puente levadizo y cuerpo de guardia. Su objeto era facilitar la comunicación con el Arsenal, cuya construcción se iniciaba en los terrenos donde se encuentra emplazada en la actualidad la Estación de los Ferrocarriles Unidos. Se cerró en 1771 por rivalidades entre el Gobernador General y el General de Marina, abriéndose más tarde, al solucionarse este asunto, la Puerta Nueva, como paso mejor abocado para la referida dependencia.

Puerta de Luz: Esta puerta se abrió en 1742 durante el mando del General Guemes Horcasitas, que reconstruyó todos los muros del recinto amurallado, desde el baluarte de la Tenaza hasta el de Paula. Radicaba esta puerta al extremo del muelle del mismo nombre y el baluarte de Paula. Desde un principio, se destinó a la introducción de pasajeros y frutos, procedentes del pueblo de Regla y otros puntos de la bahía. Recibió ese nombre por ser el apellido del regidor Don Cipriano de la Luz, propietario a la razón de la amplia casa inmediata a esa puerta, donde tenía su residencia.

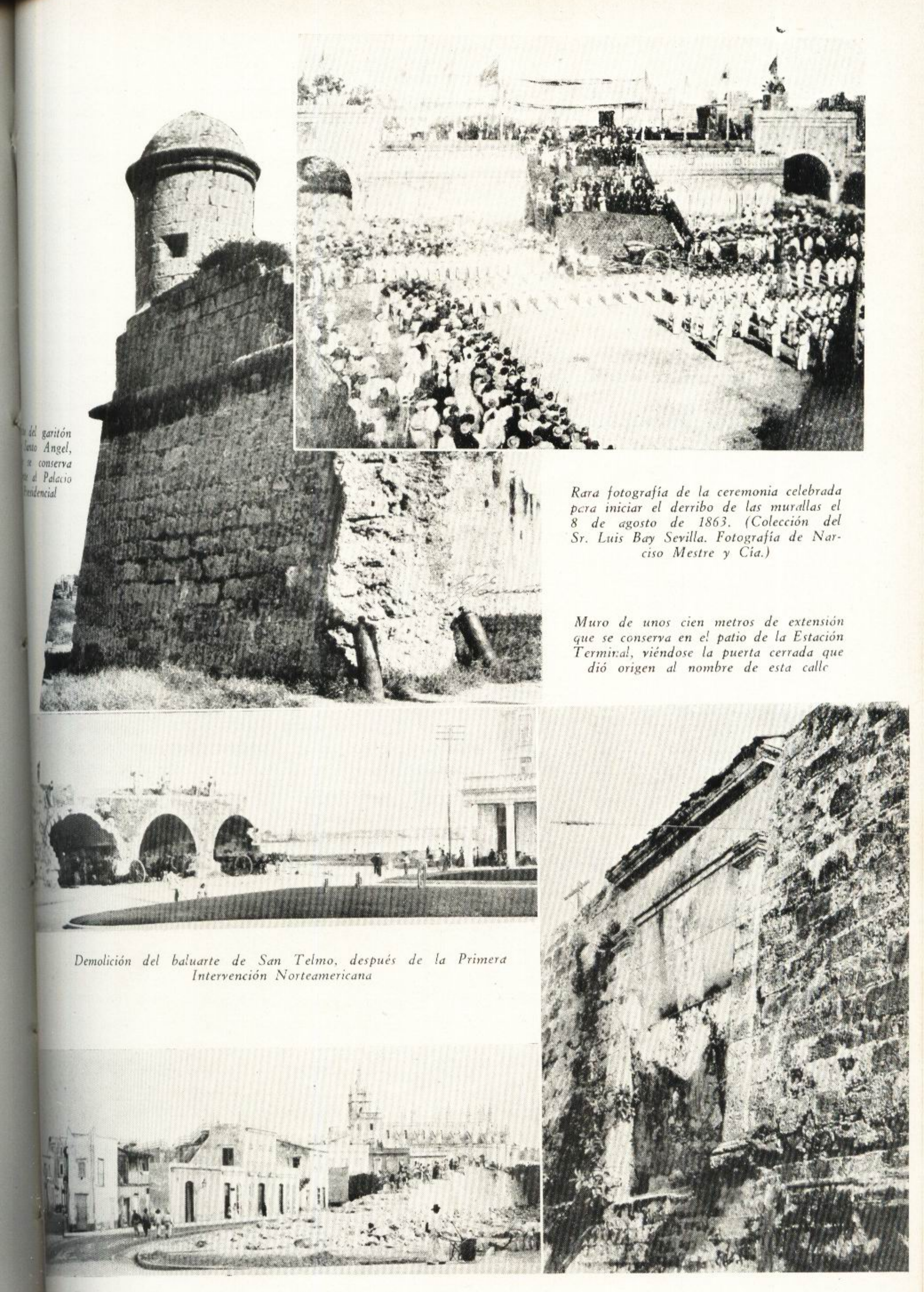
Esta casa estaba situada en lo que se conoce hoy por "Hotel de Luz", que es un edificio posterior a la fecha en que se abrió esta puerta.

El Regidor D. Cipriano de la Luz era uno de los cubanos notables de la época y pertenecía a la misma familia que el ilustre educador Don José de la Luz y Caballero.

Este apellido de la Luz es uno de los más antiguos de la Habana. En el año 1720 Don Antonio de la Luz y Do-Cabo, portugués de origen francés, primero que vino a esta Isla compró un famoso molino situado en la calle de Luz, siendo también el que construyó el muelle de Luz para desembarcar los productos de su ingenio que tenía por Marimelena, llamado *Barreiro*.

Las ruinas que se conservan dan idea clara de la solidez de las murallas, que eran de magnífica cantería y tenían sus garitas para los centinelas, semejantes a lo que existe en el trozo que se conserva frente al Palacio Presidencial.

El Gobernador de la Isla en 1708 deseando reforzar estas fortificaciones hizo construir el baluarte de San Telmo que iba del Castillo de la Punta al de la Fuerza Vieja, cerrando así la ciudad por la orilla del mar, pero comprobado que estas obras eran in-



...a del garitón ...Santo Angel, ...e se conserva ...e el Palacio ...residencial

Rara fotografía de la ceremonia celebrada para iniciar el derribo de las murallas el 8 de agosto de 1863. (Colección del Sr. Luis Bay Sevilla. Fotografía de Narciso Mestre y Cía.)

Muro de unos cien metros de extensión que se conserva en el patio de la Estación Terminal, viéndose la puerta cerrada que dió origen al nombre de esta calle

Demolición del baluarte de San Telmo, después de la Primera Intervención Norteamericana

Trozo de muralla que estaba emplazado en lo que es actualmente la Avenida de las Misiones

suficientes e inútiles, se procedió a demolerlas en 1730, siguiéndose el recinto de las Murallas desde la Punta hacia la bahía.

•

En el año de 1841 se comenzó a pedir al Gobierno de España la demolición de las murallas, porque dado el progreso urbano de la ciudad, esas obras resultaban un enorme cinturón de piedra que impedía el ensanche y mejoramiento de la capital. Al efecto, se encomendó a los agrimensores Mariano Cortés y Francisco Camilo Cuyas que levantaran un plano topográfico con la situación de las murallas, para poder estudiar sobre ese plano el trazado del nuevo reparto que se proyectaba.

El Ayuntamiento habanero había reiterado sus solicitudes de derribo en 10 de Agosto de 1855 y 10 de Julio y 11 de Noviembre de 1857. En una sesión celebrada en 11 de Febrero de 1863, se solicitó de nuevo el derribo de las murallas, así como también que se concediera el espacio que ocupaban aquellas, fosos y caminos cubiertos comprendidos entre las puertas de Colón y de la Muralla para destinarlo a plazas, mercados y otros objetos de utilidad pública.

La Real Orden de fecha 22 de Mayo de 1863 ordenaba el ensanche de la población de la Habana y consecuente derribo de las murallas que formaban el recinto de la plaza desde el Fuerte de la Punta hasta la Puerta del Arsenal.

Ordenaba a la vez esa R. O. que designados en el plan de ensanche estudiado por el arquitecto municipal Juan B. de Orduña los pormenores de dirección, alineación, rasantes y empalmes o unión de las nuevas calles con las antiguas, desagües y medios de ejecución, se procediera inmediatamente a abrir los boquetes necesarios, trazar y ejecutar las calles, aceras, alcantarillas y las obras de conducción de agua y gas del alumbrado, con arreglo al plano que oportunamente se formó. Es lástima que se haya modificado el plano del reparto primitivamente estudiado, pues en él hemos podido ver que la actual Avenida del Prado enlazaba con la de Cárdenas con el mismo ancho hasta el mar, privándose con ello a la capital de una hermosísima avenida que se hubiera extendido de mar a mar.

En la sesión de 21 de Julio de 1863 el Ayuntamiento habanero acordó el programa para la inauguración del derribo, votando a la vez un crédito de cuatro mil pesos para los gastos iniciales de dicho derribo, cantidad que no alcanzó pues consta que se invirtió la suma de 4,931.07 pesos. Se acordó además, que el lugar donde comenzara la demolición fuere la azotea que mediaba entre las dos puertas de Monserrate, que cubría el cuerpo de guardia principal.

La descripción de la brillantísima fiesta celebrada con ocasión de tan señalado suceso, podrá saborearse en el artículo que transcribimos de la edición del "Diario de la Marina", correspondiente al sábado 8 de Agosto del año de 1863.

A las siete de la mañana de hoy se ha celebrado con toda la solemnidad anunciada la fausta inauguración del derribo de las murallas de esta ciudad. El acto ha sido grave y digno a la par que entusiasta y popular, aumentando como lo fué su brillo por una inmensa concurrencia, tanto en el interior como en el exterior de las puertas de Monserrate, desde cuyos terrados se disfrutaba de un espectáculo el más pintoresco y animado. Compactas masas de gente ocupaban las calles de un lado y las alamedas del otro, al paso que la multitud de espectadores de uno y otro sexo poblaba los balcones y azoteas de los edificios circunvecinos, como también los baluartes de los muros próximos a derribarse. En la plazuela donde confluyen las calles de Obispo y de O'Reilly, formaba un cuadro con su banda de música en medio de una compañía del ejército vestida de gala; y en la parte del glacis que mira a la plazuela de Neptuno estaba colocada una sección de artillería con el objeto de hacer las salvas prescritas en el ceremonial. Todo este conjunto, lo repetimos, era muy bello y prestaba al acto todos los caracteres de una gran fiesta. ....

Ya antes de la hora prefijada se encontraban en la plataforma de las indicadas puertas de Monserrate la multitud de personas distinguidas que habían sido invitadas por la Corporación Municipal, contándose entre ellas, altos funcionarios del orden esclesiástico, del civil y del militar, jefe del ejército y de la marina, títulos de Castilla, consejeros, académicos, letrados, periodistas, etc.

En dicha plataforma decorada con toda severidad y buen gusto, y a la cual se subía por una gran escalinata de elegantes y monumentales formas, cuya construcción honra ciertamente a los arquitectos que la han dirigido. Se hallaba dispuesto en el extremo de la derecha un solio con los retratos de SS. MM. y en la parte lateral que mira a los fosos un decoroso altar con todo lo necesario para la bendición que nuestro prelado había de dar al acto que iba a inaugurarse. Tanto el piso del terrado, como el de la escalinata se hallaba adornado, el pasamanos, la balaustrada, revestida de terciopelo carmesí y grandes jarrones de flores naturales coronaban las piastras. En

suma, todo aquel recinto se había apropiado con el más severo gusto y el mejor decoro para la solemne ceremonia.

Poco después de las siete llegó la comitiva que había salido en carruajes del Palacio del Gobierno. El Excelentísimo Ayuntamiento llevando delante sus maceros y clarines, y los Excmos. señores Comandante General de Marina y General Gobernador, Intendente General y Exmo. e Ilustrísimo señor Obispo precedían al Excmo. señor Marqués de Castell-Floritte, que de gran uniforme, llevando la banda de San Fernando, presidía y cerraba el cortejo en su coche de gala, al cual seguía otro que conducía a todos los ayudantes de S. E.

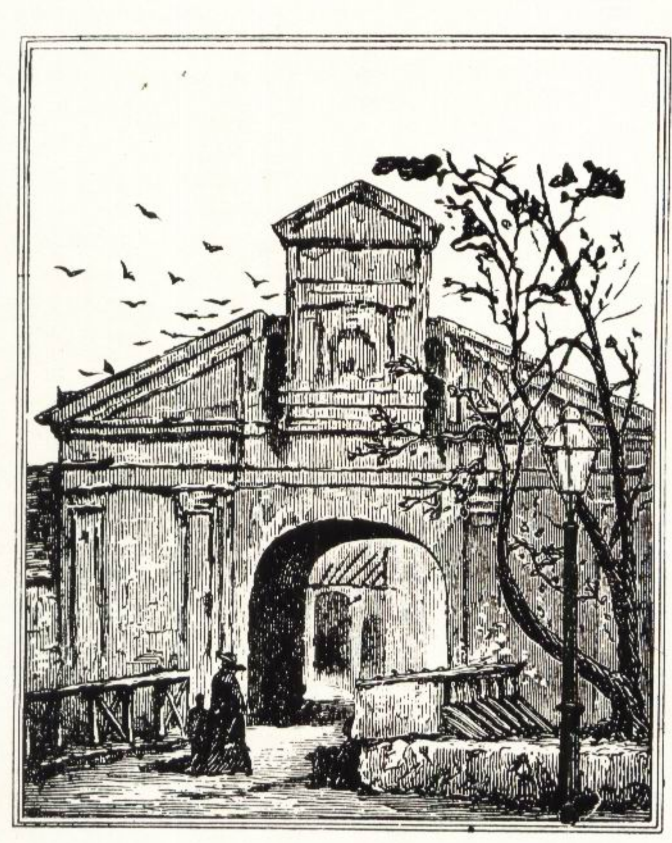
Los sonidos de la Marcha Real indicaron la presencia de S. E. al pie de la escalinata, y una vez en la plataforma y puesto de pie debajo del dosel dió comienzo el acto con un ¡Viva a la Reina!, repetido por todos los circunstantes. Veintiún cañonazos significaron entonces que comenzaba la solemnidad. Acto continuo el señor de Ugarte, Secretario del Ayuntamiento, dió lectura a la Real Orden dispositiva del derribo de las murallas y una vez concluído, dirigió a S. E. la palabra en nombre de la Corporación Municipal, el Alcalde Primero Excelentísimo Señor Conde de Cañongo, en un breve y muy discreto discurso, contestándole el Excmo. Señor Gobernador General con frases sencillas y breves.

Luego se dió comienzo a la ceremonia religiosa, efectuándose con toda la pompa del culto católico en sus grandes solemnidades. Revestido el Señor Obispo de Pontifical y asistido de dos señores prebendados de la Santa Iglesia Catedral y de otros sacerdotes y familiares dijo las preces de ritual, esparció el agua bendita y bendijo la obra que iba a comenzarse. Entonces el señor Marqués de Castell-Floritte se dirigió al centro del parapeto que entre las dos puertas mira al foso y después de tres enérgicos vivas a nuestra adorada Soberana, dió con una piqueta de plata el primer golpe de derribo, que fué continuado por varios zarpadores armados de sus útiles. Los sonidos de la música militar y el estrépito de los cañonazos anunciaban en aquel momento a los habitantes de la Habana que se comenzaba a realizar la preciosa concesión que les ha otorgado la inagotable bondad de la Reina Isabel II".

Hasta aquí lo dicho por el "Diario de la Marina". Podemos agregar nosotros que abierto el boquete en la puerta de Monserrate, se continuó en la puerta de Jesús María, la de Teniente Rey y así sucesivamente.

El Arquitecto Orduña se encargó de los trabajos de desmonte y terraplenes para la apertura y explanación de las calles.

Cuando la primera intervención norteamericana, se procedió al derribo del trozo que existía todavía frente a la Iglesia del Angel, dejando dos grandes lienzos que comprendían los baluartes completos, como recuerdo histórico, uno de ellos junto al Instituto y el otro, donde actualmente se levanta la Terecera Estación de Policía. Fué realmente lamentable que el Gobierno republicano ordenase la demolición de estos restos de murallas, que hubieran tenido en toda época un valor histórico extraordinario.



Puerta de Tierra, según un dibujo de Samuel Hazard en su obra "Cuba with pen and pencil", Londres 1871

Sólo queda en pie el garitón del Santo Angel situado frente al Palacio Presidencial, y un lienzo, sin importancia, en la esquina de Teniente Rey.

El edificio situado en Egido y Sol, era un cuartelillo de la Guardia que defendía la Puerta de Tierra, situada a unos 30 metros. Allí estuvo alojado, durante algunos años el cuartel de los Bomberos Municipales, conocidos por camisetas rojas. Hoy lo ocupan los Emigrados Revolucionarios Cubanos.

Queda también en pie, el medio Baluarte de la Tenaza, construído de piedra y que puede ferse frente, en el costado norte de la Estación Terminal.

En el patio de la propia Estación Terminal y camino de los muelles de la Peninsular Occidental, existe perfectamente conservado, un muro de unos cien metros de extensión en el cual todavía puede apreciarse la puerta cerrada, que dió origen a la calle de este nombre.

Algo debemos decir en relación con el proyecto de Reparto aprobado por el Ayuntamiento en 10 de Agosto de 1865 en los mismos terrenos que ocuparon las murallas. El estudio fué hecho por los arquitectos municipales Juan Bautista Orduña y Francisco de Villafranca, siendo una de las cláusulas más importantes la de la que los portales tuvieran 3.00 metros de ancho. Más tarde, se amplió a tres y medio metros, haciéndose una excepción en la Manzana de Gómez que se le fijó cuatro metros.

Posteriormente, por R. O. de 21 de Abril de 1866 se dispuso que el Ayuntamiento no abonase indemnización alguna al Estado por los terrenos que utilizara y aprovechara, exclusivamente para vía pública al hacer la apertura y explanación de las nuevas calles.

En Mayo 11 de 1866 se dice que encontrándose dilación por parte del Ayuntamiento para llevar a cabo el derribo se le excite por medio del Gobierno Superior Político para que se lograra con ello mayor actividad.

Consta, además, que por oficio de 15 de Octubre de 1877 el Gobernador General comunicó al Ayuntamiento que con fecha 27 de Septiembre del propio año, había desestimado la pretensión de la señora Inés Goyri de Balboa, de que se le indemnizaran los terrenos dejados para portales de su quinta edificada en la manzana 22 de este Reparto, resolución que fué confirmada por el Ministerio de Ultramar en 27 de Octubre de 1878.

En Enero 14 de 1891 el Estado cedió en usufructo al Ayuntamiento el solar 3 de la manzana 22 de este Reparto, para construir, precisamente un Cuartel de Bomberos a condición de que el edificio que se levantara, así como el terreno, pasarían a ser propiedad del Estado si por cualquier motivo dejare de tener esa aplicación. El Ayuntamiento, sin embargo, en cualquier tiempo podrá adquirir la propiedad de ese terreno, abonando al Estado la suma de $14.065.60, que fué la cantidad en que se tasó el solar.

En dicho lugar existe en la actualidad la Estación Central de Bomberos Municipales y el Asilo Nocturno Julio de Cárdenas.

El nuevo Reparto que se trazó en los terrenos que ocupaban las Murallas originó la calle de Zulueta en toda su extensión y la alineación de las de Egido y Monserrate, levantándose en las manzanas limitadas por estas calles distintas construcciones, como son entre otras, el caserón del Marqués de Balboa a que antes hicimos referencia. Esta construcción, ejecutada con manifiesta infracción de las Ordenanzas Municipales, por cuanto no dejó portal reglamentario, y que hoy, gracias al Gobierno de la Provincia, es un edificio elegante, cuyas líneas justifican un tanto el que se prescindiera de cumplir las condiciones exigidas para construir en estos sitios.

De este edificio se ha querido decir que era una obra de arte y realmente nada más lejos de la realidad. Tenía, naturalmente, la gracia que le prestaban sus desolados jardines, pero ni el edificio en líneas generales, ni en detalles, podía considerarse como una de las mejores construcciones de la Habana.

Recordamos, todavía, en ocasión de asistir a una de las grandes fiestas que ofreció la Marquesa de Balboa, la rara impresión que me produjo, leer frente a la escalera de honor, el curioso letrero, tallado en piedra, indicando el local de la portería, y la pobre puerta, que inmediato al desembarco de la escalera daba entrada a la planta alta, ofreciendo la sensación de que el piso principal de la casa era un apartamento modesto.

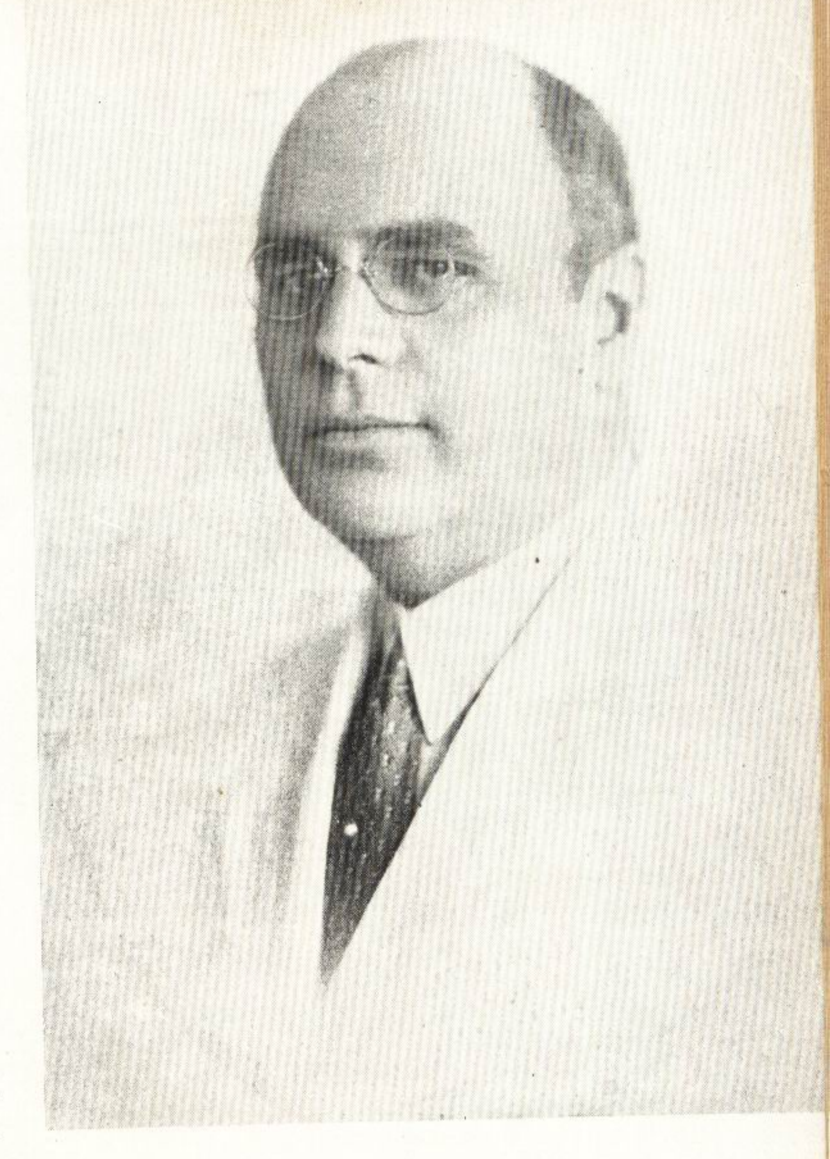
Actulmente este edificio, que ocupa el Gobierno de la Provincia, ha sido bellamente modernizado y ampliado por el arquitecto Pedro Guerra, siendo una de las construcciones elegantes y agradables con que cuenta la Capital a pesar del poco puntal que tiene la planta baja, ya construída y que hubo que respetar al hacerse las actuales reformas.

Realmente fué deplorable que se formase un reparto en estos terrenos que ocuparon las viejas murallas habaneras. El Ayuntamiento debió tomar el ejemplo de otras ciudades que al demoler sus muros por necesidades de la población, destinaron el sitio que ocupaba las viejas construcciones a hermosos jardines y paseos.

¡Cuán bella sería una alameda que fuera de mar a mar!

Arq. Luis Bay Sevilla

GUSTAVO MORENO



En la Asamblea Nacional de Arquitectos que acaba de celebrarse en la ciudad de Camagüey, fué designado por aclamación "Miembro de Honor" del Colegio Nacional de Arquitectos, nuestro querido compañero Gustavo Moreno y Lastres ex Secretario de Comunicaciones; Obras Públicas y Agricultura, Comercio y Trabajo, en justa recompensa a los grandes servicios que ha prestado a la profesión y a todos sus compañeros.

Débese al arquitecto Moreno el Decreto Ley No. 3,174 de 13 de diciembre de 1933 que dejó implantada la colegiación forzosa, pues siendo Secretario de Obras Públicas, intervino con otros compañeros en el estudio y redacción de esa magnífica ley que tanto tiende a prestigiar nuestra profesión, sometiendo a severas penalidades, incluso a la suspensión del ejercicio profesional, al arquitecto que no quiera o no sepa cumplir con su deber de profesional y de caballero.

Como entre nosotros ha germinado también, aunque por suerte no muy abundantemente, la honorable familia de los *firmaplanos*, esta Ley tiende a acabar con ellos, o por lo menos, a limitar hasta el mínimum sus indignas maniobras.

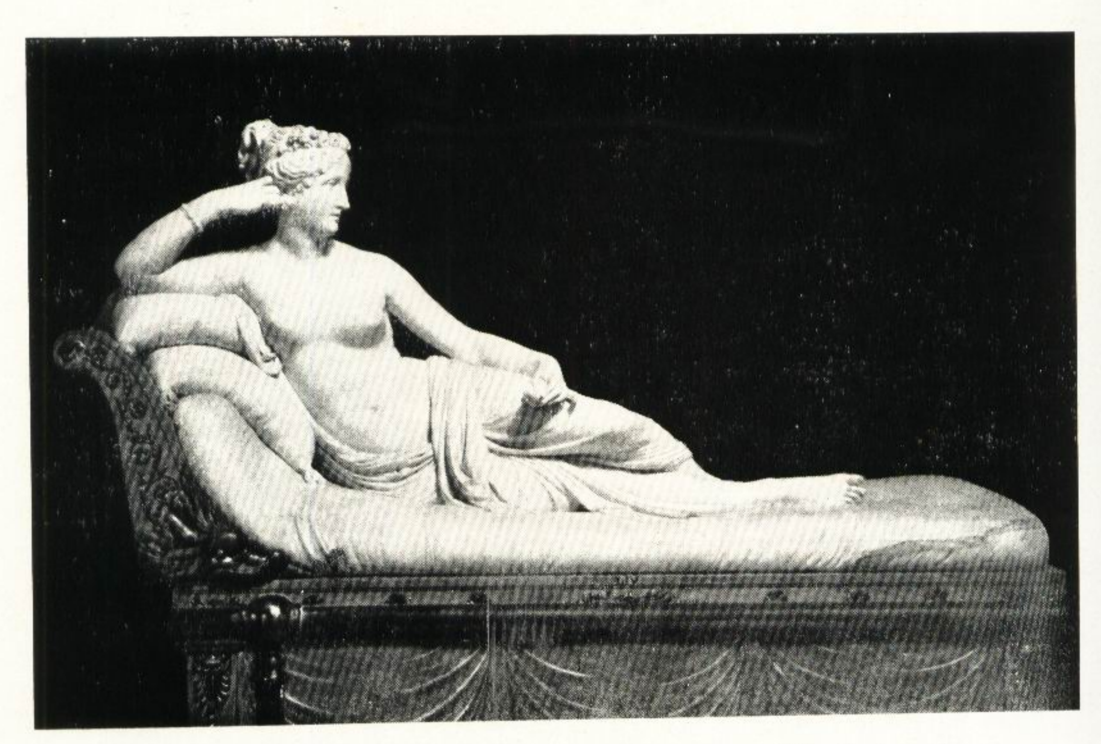
Y no va solamente la acción de esta ley contra esa gente, sino que permite también combatir el intrusismo profesional de los que, audazmente y por medio hábiles y desleales, se atreven a invadir un campo que no les pertenece.

También el arquitecto Moreno durante su gestión como Presidente del "Colegio Nacional de Arquitectos" en el período que acaba de terminar, laboró personalmente en favor de sus compañeros, dejando como huella visible de su paso por ese cargo el nuevo formato y presentación de nuestra Revista.

En la actualidad el arquitecto Moreno ostenta el cargo de Delegado al Ejecutivo Nacional por el Colegio Provincial de Oriente y Delegado a la Asamblea Nacional por el Colegio de Arquitectos de la Habana, siendo el único arquitecto cubano que hasta el presente ha sido designado Miembro de Honor del Colegio Nacional de Arquitectos.

El merecido honor de que ha sido objeto el arquitecto Moreno, nos llena de regocijo y por ello le expresamos nuestra más cordial felicitación.

L. B. S.



Estatua de Paulina Bonaparte, de Cánova, que se conserva en Villa Borghese, Roma

PAULINA BONAPARTE

L'amour... C'est le grande affaire de la vie

CORRIA el año 1802. Inglaterra, por la paz de Amiens, había reconocido la República Francesa y admitido todas sus conquistas: la rival secular e imperturbable, se inclinaba, al fin, ante el gran capitán del siglo.

París ardía en fiestas. Napoleón hacía cantar un *Te Deum* en Notre Dame, y como ya se había firmado el concordato con la Santa Sede, asistía con todo su Estado Mayor. La familia del primer Cónsul, a poco proclamado Cónsul vitalicio, gozaba jerarquía y honores de familia real; y las hijas de Leticia Ramolino paseaban por la corte con un séquito inacabable de adoradores.

Elisa, Paulina, Carolina... ¡qué tres caracteres más diferentes! Elisa, con insaciable sed de mando, no cesaba de intrigar para hacerse de un trono en que remedar las grandezas de su hermano; Carolina, que se habría de casar con Murat, se preocupaba de la posibilidad de la muerte, en el campo de batalla, del Emperador, no por amor fraternal, sino por asegurar la probabilidad de sucederlo...

Paulina, en cambio, llena de presunción personal, convencida de los encantos que atesoraba su cuerpo de perfección helénica, "mujer hasta el borde de sus lindas uñas rosadas", no pensaba sino en conservar su verdadero reinado: el de la más hermosa entre las hermosas de su época y el de *reine des colefichets;* o sea *reina de los cintajos*, como la llamaba París, tan dado a estos bautismos, por su elegancia en el vestir y por su imponderable coquetería...

Comenzaba la parábola grandiosa de la



Otro aspecto de la magnífica estatua de Paulina Bonaparte, del escurtor Cánova

vida napoleónica, que empieza en Marengo y se cierra en Waterloo. Para todos, reinaba la alegría y el triunfo. Sólo Paulina, la pobrecita reina *des colefichets,* sentía gravitar sobre sí la inmensa pesadumbre de abandonar el brillante escenario de sus triunfos. Porque el primer Cónsul la había casado, cuando andaba en los diecisiete, con el General Leclerk, oficial de su Estado Mayor; y ahora, al ordenar a su valiente auxiliar la expedición de Santo Domingo, imponía, con aquella suprema autoridad de sus mandatos, que Paulina acompañara a su esposo.

Muerto Leclerc de fiebre amarilla, regresó Paulina a su amado París y se instaló, mientras duraba el luto en el palacio que tenía José, el futuro rey de España, en el faubourg Saint Honoré.

¿Fué entonces cuando se echó a rodar la escandalosa calumnia de sus amores con el propio Napoleón? En los jardines secretos de la historia se ha cultivado con delectación la planta venenosa de este abomidable incesto; pero en torno a él no se exhiben pruebas, sino conjeturas, testimonios irrecusables, sino insinuaciones. Parece que Luis XVIII, que se hacía contar esas historias, gustaba mucho del picante manjar de los cuentos libidinosos... Hasta le mostraron dos cartas de Paulina a sendos Coroneles que habían sido sus amantes, fechadas en el exilio de la Isla de Elba; pero sólo se conservan las copias, que más parecen la supercheria de complacientes y murmuradores cortesanos.

Poco duró la viudedad de Paulina, y de ser cierta esa odiosa aventura, menos prevaleció en el corazón tornadizo de Bonaparte; porque, al final mismo del luto oficial, la casó con el príncipe Camilo Borghese, la hizo partir para Roma con su marido, y a su constante afán por retornar al París de sus amores, no cesaba de escribirle:

"Ama a tu marido y tu familia, sé atenta y acostúmbrate a la vida de la ciudad de Roma... En lo que hace a París, puedes estar segura de que nunca te recibiré sin tu

marido. Si te enfadas con él, tuya será la culpa, y en este caso la entrada en Francia te estará prohibida."

Había que resignarse, y Paulina se resignó. Todo se reducía a cambiar de decorado y a deslumbrar con sus *colefichets*, ya que no a la aristocracia demasiado reciente del Imperio, la vieja aristocracia romana.

El Palacio Borghese, en el Pincio, fué el fastuoso teatro de la suprema hermosura de aquella mujer extraordinaria, de la cual, más que de ninguna, habría podido decir Campoamor lo que dijo tantos años después contemplando sabe Dios qué esbelteces españolas:

> ¡Qué formas de belleza soberana
> modela Dios en la escultura humana!

En mi viaje por Europa, Italia fué para mí el país encantador de todas las grandezas artísticas; y entre sus museos maravillosos, desde el Pitti, de Florencia, hasta el Vaticano, el Palacio Borghese uno de los que más me atrajeron. Caía la tarde. El fervor con que el turista quiere aprehenderlo todo en la visión fugaz del minuto, me movía a buscar lleno de afán las riquezas incontables del museo. Era la hora de cerrar; pero yo no hacía caso del mandato del Conserje. En la lejanía, sobre la Ciudad Eterna, el sol doraba la cúpula majestuosa de San Pietro y daba un extraño fulgor al castillo de Santángelo, mientras el Tíber, misterioso y perenne, lamía las piedras de la pesada mole. Los reflejos rojizos del poniente, penetrando por una ventana de cristales, daba tintes de rosa a la blancura de los mármoles... Yo buscaba a Paulina; pero no la Paulina vestida, de Lefévre, que había visto en Versalles, con sus mangas hasta la muñeca, con su escote altísimo y con su larga cola de princesa...

Mis ojos inquirían por todos los salones en busca de una de las obras de arte más excelsas del siglo XIX; de aquellas que sólo se producen cuando, en síntesis suprema, se da la conjunción del don genial con el amor. Era la Paulina de Cánova, el magno escultor que había sabido convertir la piedra en suave filoseda, dar al mármol la muelle blandura de los cojines de raso y transformar la aspereza de la roca en el "campo de plumas" que asignaba Góngora a "las batallas del amor"...

Y allí estaba, en la suprema desnudez pagana del arte griego, rosadas sus tersas morbideces por los reflejos del sol poniente, exhibiendo, con la triunfal complacencia de quien se sabe bella, el tesoro de sus encantos más secretos, tal como apareció a los ojos del amante y del artista, con sus brazos redondos y torneados, con su rostro de helénicos perfiles, con su torso prodigioso y sus espaldas perfectas, en que la línea de la belleza traza una curva milagrosa, con su busto de núbil, al que ni dos matrimonios ni sabe Dios cuántos amoríos restaron un ápice de su gracia virginal, con sus pies desnudos en que el mármol parece carne que palpita y que busca el muelle regalo de los blandos colchones de seda...

Y allí queda para una eternidad de gloria, tal como la perpetuó el impudor supremo del artista, auxiliado por el impudor altanero de la bella princesa... Quizás Cánova no tuvo, como Pigmalión que pedirle de hinojos a la estatua que tuviera corazón... Porque la estatua, incorporándose sobre su lecho de cojines y dejando resbalar blandamente por sus muslos la túnica suelta, al descubierto, en una plenitud triunfante, su cuerpo de diosa, premiaría con un beso, en los labios ardientes y devoradores del artista, la eterna glorificación de su belleza...

Dr. Salvador Salazar

LA MAGNIFICA BELONA DE LEON GEROME

EN el castillo donde residía la Sra. Rosalía Abreu, frente a la puerta de entrada, se yergue la extraordinaria escultura en que León Gerome, famoso pintor y escultor, se superó a sí mismo. Representa a "Belona", una de las diosas romanas de la guerra, hermana del dios Marte, según algunos mitólogos, esposa según otros, y, en fin, hija de Marte, con arreglo a ciertas interpretaciones modernas de la Mitología.

Es indudable que Marte se llamó primitivamente, "Belo", y que de ahí tomó su hermana el nombre de "Belona".

Tenía, dentro de los mitos griegos y romanos, la misión de guiar el carro de Marte, animando, no solo a los fogosos caballos, sino a los guerreros protegidos por la furiosa divinidad del combate.



"Belona", una de las diosas romanas de la guerra, del escultor León Gerome



Otro aspecto de la famosa escultura de Gerome, que se conserva en el palacete de los herederos de la Sra. Rosalía Abreu

A veces se representa a Belona con una lanza en la mano derecha y una antorcha en la izquierda; otras, con espada romana en la diestra y un escudo, en la siniestra. León Gerome, el glorioso artista francés adoptó esta última representación.

Probablemnete el momento elegido por el inmortal escultor para su "Belona" en bronce y marfil, fué aquel en que luchando Marte, que protegía a los troyanos, contra Minerva, que brindó su protección a los griegos, quiso el joven dios penetrar en el campo de batalla para animar con su presencia a los combatientes, y ordenó a su hermana que condujese los caballos a todo galope, acompañando la marcha del carro con clamores de aliento y con feroces gritos de odio.

La escultura que poseen los herederos de la señora Rosalía Abreu, es una joya de valor universal. "Belona" está esculpida en tamaño natural. Los dos materiales empleados son el bronce y el marfil. Sin demasiado temor a exageraciones puede afirmarse que en el siglo XIX no existe un ejemplar de belleza

escultórica que supere a la de León Gerome desde el punto de vista de la emoción.

La gallarda figura—dice una referencia crítica—se apoya en la punta de los pies, y está en actitud de excitar a las hordas de guerreros para que se lancen a la lucha. La expresión del rostro es de un intenso realismo; el horror y la salvaje determinación de la muerte están retratados en los ojos, en la boca, en el ademán. Sus ojos brillan de un modo terrible.

El cuerpo se halla cubierto de mantos y telas, talladas en bronce, con tal gracia y con tan fina elegancia, que por sí solas harían famosos al modelador y al fundidor.

Al pie de Belona se retuerce la Serpiente Cobra, que, según nos ha recordado la esposa de Gerome, solía ser empleada como símbolo en muchos instrumentos de guerra. La impresión que la estatua produce es de sobrecogimiento; tanta es la fuerza de realidad inmediata que Gerome infundió en el bronce y en el marfil. La ejecución técnica, no puede menos de asombrar, por la fineza y la amplitud genial con que se ha conducido allí la mano del escultor.

Un admirador de la "Belona" que Cuba posee, ha dicho:

—"En resumen, esta producción es única en los anales de la escultura y marca la culminación del genio de Gerome".

El gran francés se negó a venderla. Quería que la adquiriese el Estado, que no saliera de Francia. Pero, bien fuera porque aquel momento no era muy abundante en recursos oficiales, bien porque ya le habían comprado "El Aguila herida" para colocarla en Waterloo, señalando el lugar en que fué derrotada la Guardia Imperial de Napoleón, el caso es que el Ministerio de Instrucción Pública y Bellas Artes de Francia, no adquirió la obra maestra de Gerome. Muerto éste, su esposa puso en venta la maravillosa "Belona". Ella nos lo cuenta así, en carta dirigida a la persona que la compró:

"Tengo mucho placer en enviarle algunas notas descriptivas de la obra maestra que usted ha comprado, o sea la estatua de "Belona", ejecutada en bronce y marfil.

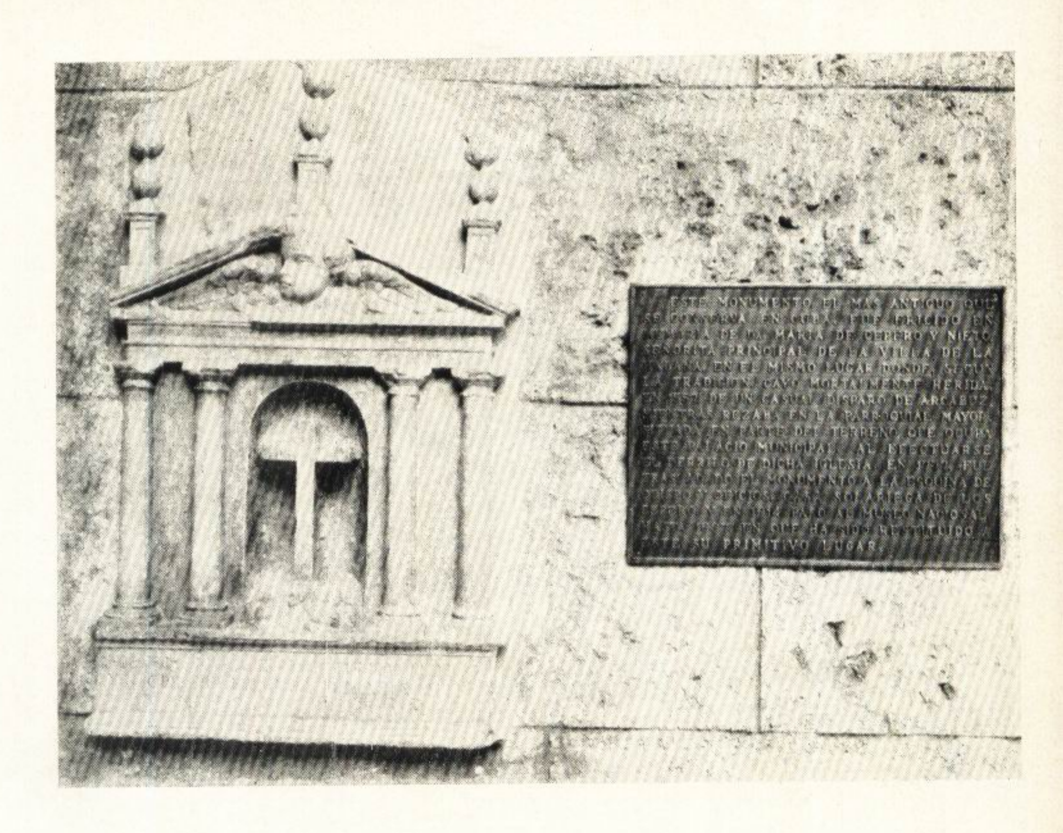
Mi esposo comenzó esta obra en 1889, y creo que puede ser considerada como la más importante de sus producciones. La concepción dominante que el artista quiso llevar a su escultura, es la del horror que inevitablemente acompaña a la guerra; para eso acudió a la diosa romana Belona.

El casco es copia de un antiguo modelo japonés, que todavía conservo en mi poder. Los pectorales y la armadura, son reproducciones de auténticas piezas griegas. Para abrillantar la luminosidad de los ojos mi esposo preparó un polvillo de oro que aplicó detrás de los vidrios, siguiendo el sistema que observó en algunos trípticos del siglo XIV.

Recibió muchas ofertas por esta obra artística, pero él se negaba a venderla, esperando que el Estado se decidiría a comprarla, a fin de que no saliese de Francia. La necesidad de cambiar mi residencia, me impide retener esculturas de tan gran tamaño; pero me place mucho saber que es usted quien la ha adquirido para su gran casa".

De mí se decir, que en mucho tiempo no he recibido emoción estética tan viva y fuerte como la que me produjo la "Belona" de Gerome. Considero que esa propiedad, es una joya de cuya existencia en Cuba deben sentirse satisfechos todos los cubanos. Es, sencillamente, una de las producciones más extraordinarias que haya dado el Arte, la escultura de todos los tiempos. Es, en el castillete de los hijos de Rosalía Abreu, un inmortal resplandor de Belleza.

MANUEL AZNAR

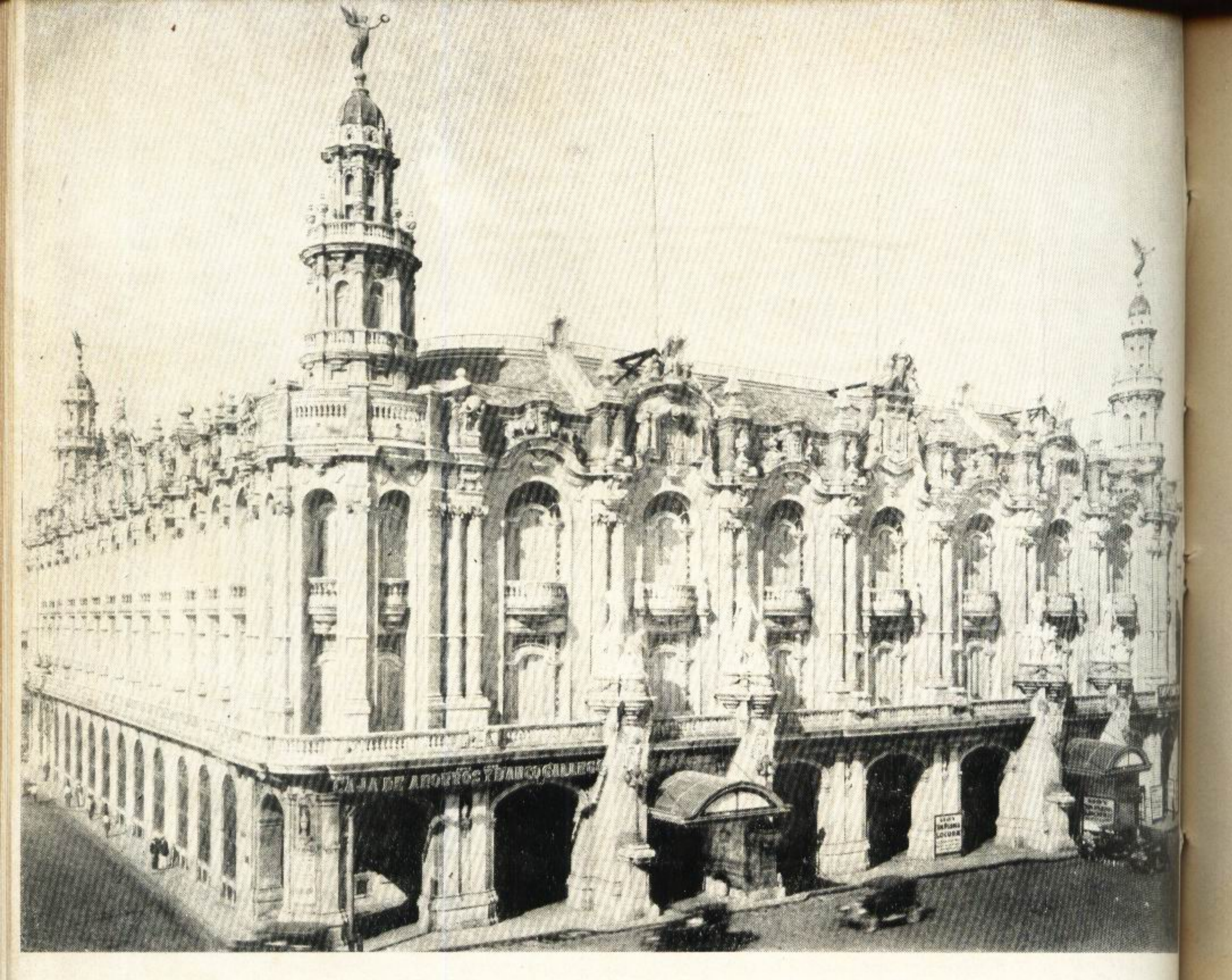


LA VALIOSA LÁPIDA QUE CONMEMORA LA MUERTE DE LA SRTA. MARÍA CEPERO

Valiosa lápida que conmemora la trágica muerte de María Cepero piadosa señorita de las principales de la ciudad, ocurrida a mediados del siglo XV y que a sugerencia nuestra fué retirada de una de las salas del Museo Nacional y colocada en uno de los corredores del patio del Palacio Municipal, para pública recordación de este infausto acontecimiento.

El culto Historiador de la Ciudad, Dr. Emilio Roig de Leuchsenring, con cabal concepto del asunto, acogió nuestra iniciativa con un interés que muy pocos funcionarios públicos demuestran, obtuvo del Alcalde de la Habana la autorización para colocar la lápida en el patio del edificio y logró del Director del Museo Nacional Sr. Antonio Rodríguez Morey la entrega de la misma, realizando con ello una buena labor, al desempolvar esta reliquia histórica, la más antigua que poseemos, para situarla, de acuerdo con la Historia, en un lugar cercano al sitio donde cayera herida de muerte la señorita Cepero, para que pueda esa lápida ser vista por propios y extraños.

En una placa de bronce que se ha colocado junto a la que nos ocupa, el doctor Roig hace una referencia histórica del hecho trágico que motivó esa ofrenda, en la misma forma en que nosotros, cuando restauramos la Plaza de la Catedral y siguiendo su propia indicación, colocamos una placa adicional al instalar en el chaflán de la esquina del edificio del Callejón del Chorro, la lápida que conmemora la llegada del agua hasta ese lugar, del primer acueducto que tuvo La Habana.



Fachada principal del Palacio del Muy Ilustre Centro Gallego

UNIDAD ARQUITECTONICA

EL concepto "unidad" tiene una definición que, más o menos dice lo siguiente: "es una cosa que se toma como base de comparación con las demás de su misma especie". Bien; pero en Arquitectura esto es imposible. ¿Cómo podríamos comparar o estimar todos los edificios, ni aún por separado los de un mismo estilo, con una unidad práctica, tangible, corpórea? De ningún modo. La unidad arquitectónica por lo tanto ha de ser algo inmaterial, inasible, que no teniendo forma precisa y determinada nos hable, sin embargo, claramente con toda la fuerza de su elocuencia espiritual y artística.

Esto, dicho así de pronto, sin explicaciones liminares, podrá parecer un poco atrevido y quizás también un poco disparatado. Mas, analicemos con calma el problema, que es bastante interesante, y llegaremos sin duda a la conclusión que acabamos de dejar sentada. En efecto, cuando observamos un edificio cualquiera, el Palacio del Centro Gallego, por ejemplo, lo primero que fija nuestra atención es el conjunto, la suma total de sus masas y huecos. Y nos produce

una impresión agradable o no. ¿De qué se deriva esta primera impresión que difícilmente habrá de borrar luego un estudio minucioso, concienzudo y detallado? Pues de su conjunto.

Y esta relación, base de comparación inmaterial que establece en su cerebro y en su espíritu el arquitecto, es la unidad.

Observamos, en el citado Palacio, qué bien relacionados están entre sí los distintos pisos de que se compone; aquellas dos aladas torrecillas laterales que hacen perder seriedad al edificio para producir con el encanto de su ligereza una exquisita impresión de alegría; el fuerte contraste de la dura piedra de ocre color con el fondo oscuro de los huecos amplios y el rojo apagado de sus techos inclinados; la relación específica de profundidad que originan los arcos carpaneles de la planta baja contrastando con la robustez de los soportes; los grandes huecos de medio punto cortados por los balconcillos de planta curvada; la línea de la cornisa superior que sobre los huecos se detiene, cambia su dirección, se curva, enlaza atrevidamente sus perfiles, y se revuelve, elegante, sobre el capitel de las columnas; la proporción juiciosa de los distintos planos de las torres; las esquinas rematadas circularmente como para que resbale sobre ellas la vista, y hacer suave y delicada la transición de una a otra fachada; el estudio esmerado de las molduras en cada cuerpo, que nunca se apartan del estilo sobre el que se inspira la masa total del edificio; todo esto es lo que hace real la existencia de la unidad arquitectónica, lo que determina la armonía, el buen efecto, la impresión exquisita de que se contempla algo hermoso, de que estamos en presencia de una obra bella, de una obra acabada en la que todo es exacto, puro, razonable, obedeciendo a una ley única que no podríamos precisar cuál es, pero que existe, que la vemos, que nos habla espiritualmente haciéndonos percibir sensaciones de arte que de otro modo jamás sentiríamos. Hay unidad, hay relaciones fijas, hay armonía. Y sin embargo, ¿existe algo material que llevado aquí y allá, que colocado sobre este cuerpo, medido sobre esta arcada, a lo largo de este balcón, nos den cantidades positivas que sirvan para medir su belleza, para apreciar cuantitativamente su grado de perfección dentro de los cánones establecidos en la Arquitectura? No. Porque el arte no tiene límites ni puede estar sometido a reglas inflexibles. Porque ello equivaldría a cortar los vuelos de la imaginación y hacer del artista un mecánico, que sería tanto como negar entonces la existencia de la Arquitectura, donde todo se debe principalmente, a la inspiración del genio creador, que cuando va a producir se desata, vuela, se sublimiza y da forma a la maravilla de su pensamiento, concrecionándola luego plásticamente.

Se nos podrá argüir que la arquitectura griega creó el módulo como unidad arquitectónica, que era, para cada caso particular, una medida fija. Es cierto; pero, ¿quién podría asegurarnos que ese mismo módulo, al cual queremos supeditar el detalle más insignificante de un templo dórico, por ejemplo, fué obra del arquitecto que lo proyectó? ¿Por qué no hemos de pensar que Vitrubio primero y más tarde Alberti, Vignola y Palladio, fueron los verdaderos creadores de ese módulo al querer hallar, forzosamente por raro capricho de arqueólogos relaciones inmanentes en donde quizás nunca las hubo más que guiadas por un fino y delicado sentimiento artístico? ¿Por qué hemos de someternos a esa ley, que nos quieren imponer unos arquitectos que ni siquiera fueron sus creadores en el arte, cuando tan probado está que ese mismo módulo y las partes de él derivadas, son susceptibles de transformaciones, de acuerdo siempre con el gusto vario de cada artista? La belleza en las proporciones se siente en sí misma, prescindiendo del metro dominador. Este es necesario, forzosamente necesario; pero no exclusivo. La monumentalidad del famoso templo de Zeus, en Agrigenta, se deriva de la justeza de sus proporciones, al igual que en el templo de Pestum y en el Partenón sublime. Pero las pequeñas relaciones que se derivan de cada módulo particular, son completamente distintas en cada uno de ellos. Luego, no ha sido esa unidad arquitectónica material y positiva la que motivó su belleza imperecedera, sino la otra unidad: la imponderable y a pesar de ello sensible, la

inmaterial y que sin embargo se siente vibrando en el conjunto y en cada parte del monumento, la unidad que llevaba en su espíritu el arquitecto, ¡el artista! y que supo imprimir en su obra con toda la plasticidad brillante de lo verdaderamente sentido.

Sobre este tema apasionante hablaremos extensamente en otra ocasión. Por ahora, bástenos decir que a pesar de aquel módulo, las obras maestras del Renacimiento fueron hechas con libertad e independencia de unidades inmutables, lo que hizo dar un paso gigantesco de avance a las artes tectónicas.

Si la unidad en Arquitectura es tan difícil de apreciar, se debe principalmente a que no todos los hombres están preparados para sentirla con intensidad tal que logren plasmarla en su espíritu. Las cosas inmateriales que se fundan en cosas materiales pasan desapercibidas para la mayor parte de la humanidad. Eso es la unidad arquitectónica: algo invisible que se "ve" en un edificio, algo incorpóreo que tiene "forma", algo irreal y que sin embargo "apreciamos"... Es como el aroma de las rosas y como el espíritu de los siglos que sabe hablar a través de las piedras milenarias.

Esto es Unidad.

ARQ. ENRIQUE LUIS VARELA

LOS COLEGIOS PROVINCIALES DE ARQUITECTOS DEBEN COOPERAR EN LA RESOLUCION DE LOS PROBLEMAS DE URBANISMO

SOLO los médicos se vienen considerando entre los profesionales como científicos humanitarios, no solamente por la práctica de sus funciones primordiales: tratar de curar, sino por razones de ética (en muchos países obligadas por disposiciones legislativas) que los llevan a la asistencia de heridos y de enfermos sin percibir remuneración alguna. La Medicina, se considera como una función social.

La Ingeniería en su desarrollo, presta su gran aporte al progreso de los pueblos en las construcciones diversas en que interviene: construcción de puentes, ferrocarriles, carreteras, acueductos, etc.; llegando el ingeniero por su labor en el procomún a eclipsar al Arquitecto, absorbiendo su nombre aún en su terreno más específico.

La Arquitectura parecía ser como la aristócrata de las profesiones, y a ello contribuye la gran cantidad de Arte que la inspira y la anima, pero que a la vez aleja de los medios que, por carencia de educación artística no la comprenden.

En la evolución de las ideas políticas mundiales, las artes más individuales, como la Pintura, Escultura, son puestas a colaborar en el mejoramiento colectivo. La estrecha relación que la Arquitectura tiene con las condiciones higiénicas de vida del ser humano y siendo una necesidad apremiante de que las clases pobres tengan un confort apropiado, ha ido sacando al Arquitecto de su narcisismo científico-artístico para colocarlo frente a la vida en su función social humanitaria.

El progreso reclama así mismo que las construcciones se armonicen y agrupen de acuerdo con las necesidades modernas en que el tráfico comercial e industrial y el de recreo y deportes adquieren importancia suma.

Armando Maribona, de un temperamento artístico refinado: notable pintor y culto

periodista, con el cual hemos hablado mucho sobre el tema que nos ocupa, en una charla que ofreció hace algunos años en los "Amigos de la Ciudad", en el "Hotel Nacional", tratando sobre el "Bosque de la Habana", afirmó que, no debieran ser abogados y periodistas los que más se interesaren por el Urbanismo en Cuba, sino los arquitectos e ingenieros como colectividades. Señaló características del temperamento egocentrista, individualista y feudal del cubano, añadiendo que, los dos citados tipos de profesionales, al igual que los pintores, escultores y poetas, cultivan con afán su intelecto y su obra sin interesarles el sitio que deben ocupar en el conjunto de actividades del conglomerado social.

En efecto, los arquitectos generalmente, aspiramos en nuestro afán de superación a que nuestras construcciones alcancen categoría de "Obra de Arte", y en muchos casos se ha conseguido, pero en muy raras ocasiones nos hemos preocupado por la armonía de conjunto que las edificaciones deben alcanzar en una plaza, manzana y, menos aún en una calle.

Muchas de las reformas urbanas están a merced de las iniciativas de los Concejales de los Ayuntamientos, de los Jefes de Fomento o de Urbanismo, de los distintos departamentos de la Secretaría de Obras Públicas; en quienes depositamos toda la responsabilidad de mejoramiento sin acordarnos de que, en esos sitios imperan los vaivenes de la política, los egoísmos bastardos de los intereses creados y la rémora de la maquinaria administrativa. Contra todo esto muy poco pueden los profesionales que ocupan cargos públicos, pues son a la vez piedra de choque y elemento ejecutor de criterios de superiores, muchas veces de calidad muy inferior.

Mientras tanto los Arquitectos, como entidades profesionales colectivas, no han tenido la perseverancia de enfrentarse con los múltiples problemas de mala construcción y de destrucción en que han venido empeñándose, tanto los sucesivos gobiernos como los particulares, así como, las grandes construcciones realizadas sin sentido económico en relación con la capacidad nacional con exagerados dispendios que a todos nos afecta. Hemos sufrido además las pérdidas lamentabilísimas de edificios, rincones y detalles de valor arquitectónico, históricos, etc., sin que la protesta colectiva de tanta fuerza se dejara oir persistentemente. Arquitectos aislados han señalado errores y dictado normas, cuya voz se ha perdido en la mayoría de los casos por ser muy individual. Para poner coto a estas pérdidas se ha creado la "Comisión Nacional de Arqueología", a la cual deben de ayudar los "Colegios Provinciales de Arquitectos" para que la labor de ésta sea más eficaz.

A menudo se nos llena la vanidad patriótica con la frase amable de cualquier viajero de paso, afirmando que nuestra capital es una ciudad maravillosa, llegando a compararla con París y Buenos Aires... Ningún Arquitecto enterado acepta su veracidad. Tampoco puede acreditársenos hasta la fecha un esfuerzo coordinado de todos nosotros, o de una mayoría, para que esas lisonjas tengan justificación en un plazo más o menos largo.

Es necesario que los Colegios Provinciales de Arquitectos, por medio de sus secciones de Urbanismo (integradas por elementos especializados y de buena voluntad) o designando comisiones especiales para cada problema, cooperen con las entidades oficiales, suministrándoles estudios y sugerencias y luchando por cuanto redunde en benficio de la estética, la higiene de las poblaciones, la creación de parques, jardines, bibliotecas, etc., la evitación de accidentes en la vía pública, el estacionamiento de vehículos, coordinación del tránsito, conservación de edificios y sitios históricos o de otro valor, y cuanto constituya el marco y el ambiente en que los arquitectos han de levantar las edificaciones. Constituyendo esta finalidad como una obligación de todos los integrantes de las instituciones de arquitectos como cuestión de ética profesional en bien del procomún que nos acercará más a nuestro pueblo, que considerará al Arquitecto como en elemento indispensable en su desenvolvimiento. Esta vigilancia o campaña de mejoramiento de todos los factores del urbanismo debe ser vigorosa y constante hasta conseguir la resolución del problema planteado, no sólo protestando las veces necesarias sino

indicando por medio de estudios al efecto la forma de resolverlo.

En la Revista del "Colegio Nacional de Arquitectos" del mes de octubre, su Director, Arquitecto Luis Bay, insertó una conferencia del Arquitecto Urbanista argentino Francisco Holoubeck, muy interesante, de la cual copiamos las siguientes líneas que apoyan a este tema.

"Para que la ciudad sea habitable y tienda hacia la perfección, es preciso, ante todo, que se respeten los derechos de la colectividad a expensas de los intereses particulares". "Hay que reconstruir las ciudades que por sus condiciones higiénicas, mal trazado de las calles, etc., no respondan a las nuevas exigencias de la vida moderna." "El Urbanista exige ocuparse de la estética, de los espacios verdes y de la coordinación de las leyes para el futuro desarrollo de la población." "La reconstrucción de los pueblos no se hace sólo en lo referente a la vivienda, sino también entran todos los servicios públicos, como transporte colectivo e individual de pasajeros, la congestión del tráfico, la provisión y distribución de productos alimenticios e industriales, formación de nuevos espacios libres y verdes, y cuanto constituye el organismo de una ciudad moderna." "Las ciudades tal como en el día de hoy son, producen generaciones físicas y mentalmente débiles, siendo necesarios nuevos hospitales, instituciones de asistencia infantil, colonias de niños débiles, etc." "La formación de las grandes ciudades es necesaria en una nación de cultura adelantada."

ARQ. SILVIO ACOSTA

LA CRITICA EN ARQUITECTURA

Reproducimos a continuación un interesante trabajo que firma el arquitecto uruguayo Sr. Horacio Acosta y Lara, figura profesional de gran relieve, no sólo en su país y en el Continente Americano, sino también en Europa, donde igualmente se le conoce intensamente, se le admira y se le considera, como profesional y como caballero.

El arquitecto Acosta y Lara fué con el arquitecto uruguayo Alfredo R. Campos el iniciador de los Congresos Panamericanos de Arquitectos y su máximo mantenedor, ocupando desde el primer momento, por el voto unánime de los delegados de los países americanos adheridos a dichos Congresos, la presidencia del Comité Permanente, cuya sede radica en Montevideo.

El arquitecto Acosta y Lara presidió en el año 1929 el Jurado Internacional que intervino en el Concurso del Faro de Colón, y que estuvo integrado por los arquitectos Eliel Eaarinen, que representaba a Europa; Raymond Hood, que representaba a Norteamérica y el propio Acosta y Lara, que ostentaba la representación de la América Latina.

Triste recordación tiene para nosotros en los actuales momentos esta monumental obra que se levantará junto a la ría Ozama en las costas de la República Dominicana para recordar a los hombres la gloria imperecedera del Gran Almirante que descubrió nuestra tierra, la tierra virgen entonces, la fecunda tierra americana.

Siete cubanos eminentes que prestaban a tan hermosa idea, magnífica cooperación, perdieron sus vidas preciosas en espantoso accidente...

◆

El Director de la revista "The Architect's Journal", órgano del "Real Instituto de Arquitectos Británicos", se ha dirigido al Presidente de nuestra Sociedad,[1] solicitando su opinión sobre los cuatro puntos que transcribimos a continuación, conjuntamente con las respuestas enviadas.

Esta consulta, que se ha hecho extensiva a todos

(1) Se refiere a la Sociedad de Arquitectos del Uruguay.

o casi todos los países que tienen constituídas sociedades de Arquitectos, ha sido sugerida por un discurso pronunciado por el Presidente de aquel Instituto, delante de estudiantes de Arquitectura, en el que haciendo referencia a los males que sufre la Arquitectura de nuestros días, lo atribuía a la falta de una crítica sana, razonable y bien orientada.

Como consideramos de gran interés el tema, y sobre todo de gran actualidad, publicamos también a continuación la traducción de un artículo sobre este tema aparecido en la citada Revista.

I

¿Cree usted conveniente que los arquitectos critiquen las obras de sus colegas, sea bajo su propia firma, sea anónimamente?

a) En la prensa técnica.
b) En la prensa pública.

y en caso de que usted apruebe semejantes críticas, ¿llegaría hasta proponer que la Sociedad Real de Arquitectos Británicos impusiera a sus colegas un compromiso solemne de abstenerse absolutamente de hacer comentarios públicos sobre las obras construídas durante su época?

Respuesta.—Opino que puede ser muy util la crítica de las obras de arquitectura hecha por los arquitectos, pues fuera de toda duda, éstos son los más capacitados para juzgar este género de obras de arte, que por su índole no deben sólo juzgarse desde un punto de vista meramente filosófico, sino también técnico y profesional.

II

Al formar su opinión en cuanto a la conveniencia o inconveniente de que los arquitectos publiquen críticas de la labor de sus colegas, ¿hace usted una diferencia entre las consecuencias de alabar o censurar, y opina usted, que aunque las consideraciones de etiqueta profesional debieran impedir que un arquitecto emita un juicio desfavorable sobre la obra de un colega, pueda, sin embargo hacer un elogio de ella?

Respuesta.—Opino que haciendo la crítica elevada, sola manera de hacer crítica, no hay obstáculo que pueda oponerse honestamente a la libre expresión del modo de pensar de quien crítica.

Y entiendo que la crítica eficaz, es la crítica constructiva, aquella que tiene como finalidad un juicio, casi una colaboración del autor de modo que la obra y la crítica se complementen y constituyan un conjunto que pueda servir de enseñanza, para lo cual sus fundamentos deben ser los buenos y sanos principios y el buen gusto consagrado o dominante.

La crítica que no obtenga esa finalidad, no es crítica, es censura, y en lugar de contribuir al progreso del arte y a su racional evolución lo detiene, lo desorienta, obrando como factor demoledor o cuando menos como elemento perturbador.

III

Frente al hecho de que, durante el siglo pasado, famosos "litterateurs" pudieron iniciar reformas arquitecturales, mientras que los arquitectos mismos dejaron apenas oír su voz, ¿qué medidas propondría usted para incitar a los arquitectos a hacer público su modo de encarar esos problemas a fin de combatir tales movimientos si se le considerasen perjudiciales para el arte arquitectural?

Respuesta.—Considero que existen y se emplean actualmente los medios para combatir ese estado de cosas y que lo utilizan por lo menos los que así piensan.

Por lo demás, estos medios existen y han existido siempre y de ellos son las publicaciones de todo género, las conferencias, los votos y las resoluciones de los Congresos y tantos otros. Sólo no hay que olvidar que tratándose de un arte, no puede existir una sola opinión sobre cada cosa y la defensa y triunfo de las ideas, depende muchas veces no sólo de su bondad sino también del calor y la perseverancia con que se defienden.

IV

Si usted acepta el criterio de que, en el interés de la arquitectura, los mismos arquitectos, conjuntamente con otros miembros de la comunidad, debieran tener libertad absoluta para criticar en sentido favorable o desfavorable sobre la arquitectura de edificios modernos, ¿cree usted posible establecer una forma de crítica impersonal y puramente objetiva, de tal manera que el crítico, aún siendo un poco mordaz, quede libre de la sospecha de ser movido por motivos indignos?

Respuesta.—Opino ante todo que la crítica se ejerce en casi todos los casos, pura y exclusivamente en una forma personal y la responsabilidad de los juicios que se emiten no puede comprometer a nadie más que a quien los emite.

Siendo así, no creo que sea prudente ni conveniente imponer normas o formas.

En ciertos casos el anónimo puede ser conveniente, en otros sólo puede servir para encubrir sentimientos inconfesables o facilitar desahogos inconvenientes.

Por eso es muy difícil que puedan dictarse normas inalterables a las cuales deban los arquitectos sujetarse al hacer la crítica de las obras modernas.

ARQ. HORACIO ACOSTA Y LARA

LA CRÍTICA EN ARQUITECTURA

DE LA REVISTA (THE ARCHITECT'S JOURNAL)

El Presidente del Real Instituto de Arquitectos Británicos en un discurso dirigido a los estudiantes de Arquitectura ha puesto sobre el tapete un asunto que debería preocupar a todos los arquitectos. Comentando las cosas extrañas que estamos presenciando hoy y que son causa de la ruina de nuestra arquitectura nacional, a lo que contribuyen los innumerables vulgares edificios que se levantan por todas partes y que contribuyen poderosamente al afeamiento de nuestras ciudades, Mr. Gúy Dawber, hizo notar que una de las razones por la cual se producían esas atrocidades era por la falta de una verdadera crítica, lo que hacía que en dominio de la arquitectura triunfaban los charlatanes con sólo exponer su charlatanismo.

¿Cuál es el remedio para este estado de cosas, se puede preguntar? Lo primero que a uno se le ocurre contestar es que debe hacerse crítica abundante.

Pero aquí comienzan los inconvenientes. ¿Qué se entiende por crítica y cuál es el modo de hacer esa crítica? Este es el punto que provoca las más diversas y encontradas opiniones. Unos piensan que el arquitecto no debe hacer la crítica en público, de los trabajos de otro arquitecto.

Reginald Blomfield, en un reciente artículo publicado en Quarterley Review ha establecido bien claramente que en su opinión tal2 cosa no era caballeresco.

Los que opinan en una forma contraria fundándose en lo que ocurre con la literatura recuerdan que es corriente entre la gente de letra criticarse acerbamente.

Sin embargo es necesario establecer que la analogía no es completa y que en literatura no se aprueba del todo el hecho de que un novelista comente desfavorablemente en público los trabajos de otro novelista, puesto que son rivales y pueden actuar movidos por esa rivalidad.

Se admite que la crítica literaria abarca toda la literatura y está, en cierto modo, por encima de artista o creador de una particular rama literaria, lo que en muchos casos puede hacer insospechable la crítica.

La verdad es que las condiciones necesarias para ser un buen crítico son mucho más raras que las que se necesitan para crear y mientras una generación puede producir miles de creadores, puede considerarse muy feliz si da nacimiento a una media docena de buenos críticos. Un crítico debe poseer no solamente grandes conocimientos, agudeza filosófica, una rara magnanimidad y una independencia mucho más rara aún, sino también aquella invalorable apreciación de pensamiento que le permite penetrarse exactamente del momento histórico en que actúa.

Puede admitirse que a un arquitecto que posee las raras cualidades de crítico se le puede prohibir su profesión para que ejerza la crítica y no privar a la sociedad del beneficio de su juicio que puede ser de una gran enseñanza para el público y hasta para sus mismos colegas.

A primera vista puede ser éste un asunto de difícil solución, pero a poco que meditemos vemos que tal dificultad es más ficticia que real.

La crítica puede hacerse de diferentes maneras. Puede un arquitecto sentirse obligado por consideraciones especiales a no insistir en faltas de detalle de determinadas obras de sus colegas, pero puede opinar públicamente en una forma general basándose en principios cuya inobservancia pueda implicar la condenación de algunas de las obras en cuestión.

La necesidad de la crítica es evidente y siendo exacta y justa debemos aceptarla venga de donde venga.

Tampoco puede admitirse que la gente con conocimientos técnicos o sin títulos debe ser privada del derecho de expresar sus francas y sinceras opiniones sobre arquitectura, pues existen errores en las obras de arquitectura, de toda categoría y mientras algunos detalles de composición pueden no ser apreciados exactamente por un profano, los errores comunes pueden ser apreciados con el sólo buen gusto o el sentido común.

Lo más importante que hay que establecer en el juicio del profano es que se habitúe a criticar los edificios modernos con la mayor libertad. Si sus críticas son mal fundadas los profesionales deben de ilustrarlo y sacarlo de su error. Esa tarea constituye un verdadero deber para los arquitectos, que se consideren con las condiciones literarias y de crítico suficientes.

La crítica se ocupa comúnmente de poner en evidencia las faltas de la obra criticada y aun cuando es verdad que el alabar es igualmente crítica, lo primero es lo más importante. Puede ser y es lo más desagradable pero es de un gran valor cultural. Cuanto más exigentes son las corporaciones y más altos están colocados sus miembros, influye más en su organización, el látigo de la reprobación que el estímulo de la alabanza. Tenemos el ejemplo en el Ejército y la arina, donde el no ser censurado es una alta recomendación. En esos casos, la falta de censura equivale tácitamente a la alabanza y surte el mismo efecto que si éste hubiera sido hecho en una forma más evidente.

Pero a los arquitectso generalmente no se les reprueba, aunque cometan errores arquitecturales, por eso cuando son elogiados, el elogio no les proporciona gran satisfacción porque frecuentemente es el resultado de la crítica tímidamente ejercida. Lo que el arquitecto debe exigir al crítico es no tanto su elogio sino su apoyo para poder salvar sus obras de una falsa intención estética que pueden proporcionarle otros edificios, privándolo del honor que importe contribuir al embellecimiento de la ciudad en que actúa.

La generalidad en la crítica es naturalmente una gran cosa, pero en la opinión de muchos que conocemos más necesarias son la sinceridad y la severidad. Sería muy conveniente que la profesión colaborara con el público haciendo posible una crítica de la arquitectura, que fuera vigorosa y alentadora.

PENSAMIENTOS DE F. NIETZSCHE

Ser profundo y parecer profundo.—El que se sabe profundo, se esfuerza por ser claro; el que quiere parecer profundo a la muchedumbre tiene por profundo todo aquello cuyo fondo no alcanza a ver: es tan temerosa y tiene tanta repugnancia al agua!

●

Hábito.—Todo hábito hace nuestra mano más ingeniosa y nuestro genio más torpe.

●

Lo que hay que aprender de los artistas.—¿Qué medios tenemos para transformar las cosas en bellas, atrayentes y deseables cuando no lo son?, ¡y creo que por sí mismas no lo son nunca! En esto algo pueden enseñarnos los médicos, cuando, por ejemplo, atenúan la amargura o ponen vino o azúcar en sus mezclas; pero más aún los artistas que, en suma, se dedican continuamente a hacer tales invenciones y semejantes esfuerzos. Alejarse de las cosas hasta que no las veamos más que parcialmente y que nos sea necesario agregar mucho por nosotros mismos para estar en condiciones de verlas todavía—o bien contemplar las cosas de un ángulo para no ver más que un escorzo—o bien mirarlas a través de un vidrio coloreado o bajo la luz del ocaso—o si no, en fin, darles una superficie y una piel que no tenga una transparencia completa; todo eso nos es necesario aprenderlo de los artistas y todavía ser más sabios que ellos. Porque en ellos, esta fuerza sutil que les es propia cesa generalmente donde cesa el arte y comienza la vida; nosotros sin embargo, queremos ser los poetas de nuestra vida y eso, ante todo, en las más pequeñas cosas cuotidianas.

●

Vuestro falso amor por lo pasado es un amor de sepulturero—un atentado contra la vida: robais lo porvenir... Ser sabio en las cosas viejas es oficio de enterrador: lo mismo daría vivir entre las tumbas.

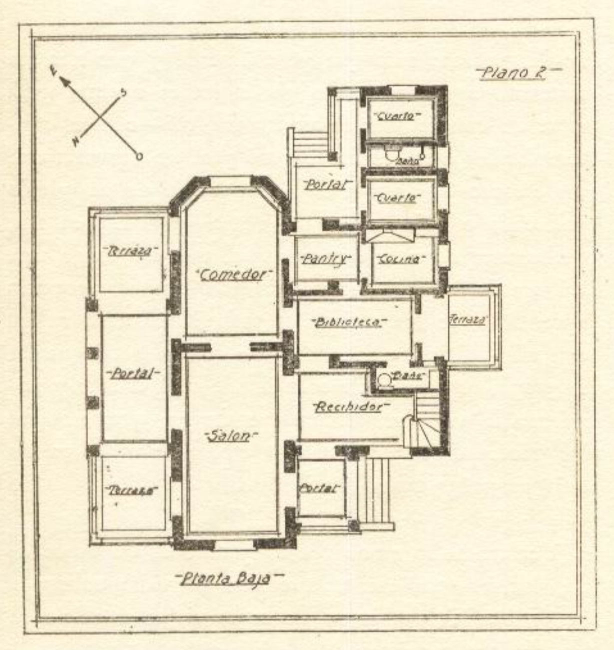
COMO DEBEMOS ORIENTAR UNA CASA PARA HACERLA FRESCA

EN Cuba si una casa es hermosa, bien construída, artística con decoraciones lujosas y con todo el confort conocido, si no es fresca no tiene valor alguno. Esto que es un axioma de todos conocido, en la práctica es completamente ignorado por arquitectos y propietarios en casi todas las fabricaciones modernas. Es increíble que personas que han vivido en Cuba toda su vida desconozcan los principios fundamentales y sencillos sobre los cuales depende el que una casa sea o no habitable en nuestro país. Casa que no es fresca no es habitable en nuestro verano perenne.

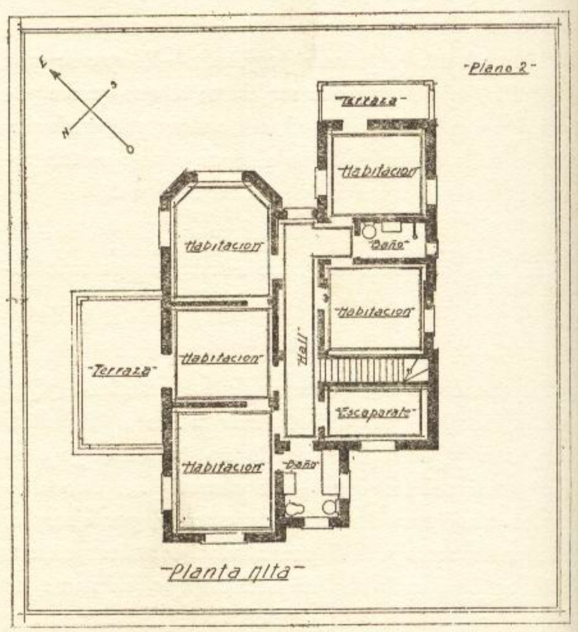
Los vientos Alisios en los Trópicos soplan constantemente del Este. Sin embargo, en la Habana y otras partes de Cuba la brisa no siempre viene del Este. Durante el día siempre se desarrolla en las costas una corriente de aire del mar hacia tierra y de noche en dirección contraria. La resultante de la fuerza con que soplan los vientos Alisios combinada con la corriente de tierra o del mar dan la dirección de la brisa. Esta dirección de que sopla la brisa por tanto varía grandemente según la diversidad de sus dos fuerzas componentes.

Sin embargo, la observación constante a través del tiempo ha probado que esta variación está comprendida casi exclusivamente dentro del cuadrante del N. E. al S. E. Los frailes, primeros hombres de talento que llegaron a Cuba, observaron este fenómeno y situándose en los lugares que recibían la brisa de esta dirección dieron origen a lo que el vulgo ha denominado esquina de fraile o séase esquina de la brisa.

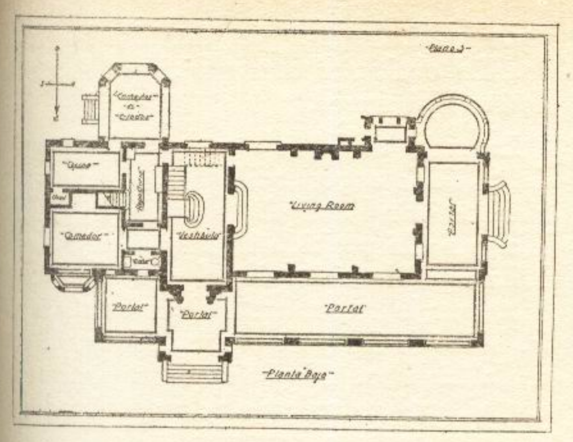
El párrafo anterior parecerá innecesario a la mayor parte de mis lectores por ser cosa tan conocida. Sin embargo, en mi práctica profesional he encontrado un número sorprendente de mis clientes y aún de



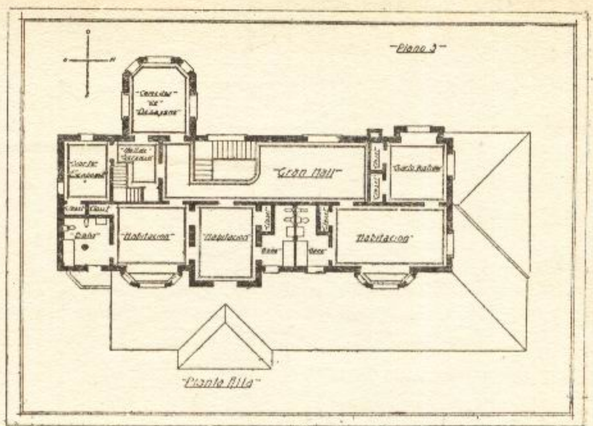
Planta de la residencia del Dr. Luis Azcárate



Planta de la residencia del Dr. Luis Azcárate



Planta de la residencia del Sr. George S. Ward



Planta de la residencia del Sr. George S. Ward

arquitectos que lo ignoraban. Pero lo que es más asombroso aún es que conociendo los principios básicos de la dirección de la brisa hay pocos que lo sepan aplicar para hacer una casa fresca.

Si el cuadrante de la brisa es el N. E. a S. E. el promedio de su dirección es el Este, o sea una línea que va de E. o O. Esta línea es la que determina una esquina de fraile y es la base que debe servir para el estudio del fresco de una casa. Toda fachada que interceda esta línea recibe por lo menos el promedio de las brisas reinantes y por tanto esa parte de la casa será fresca. La esquina de fraile es aquella cuyas dos fachadas interceptan esta línea. En otras palabras, toda casa de esquina, por las ventanas de cuyas dos fachadas penetren los rayos del sol al amanecer, es una esquina de fraile o esquina de fresco. Esta posición es la que se debe buscar para hacer una casa fresca.

Pero no todos los propietarios tienen esquinas de fraile. Aquí es donde el arquitecto debe estudiar el desarrollo de su planta para que las habitaciones principales reciban el fresco. Las fachadas que corren de Norte a Sur interceptan la brisa de cualquier parte del cuadrante N. E. a S. E. y es la posición más fresca.

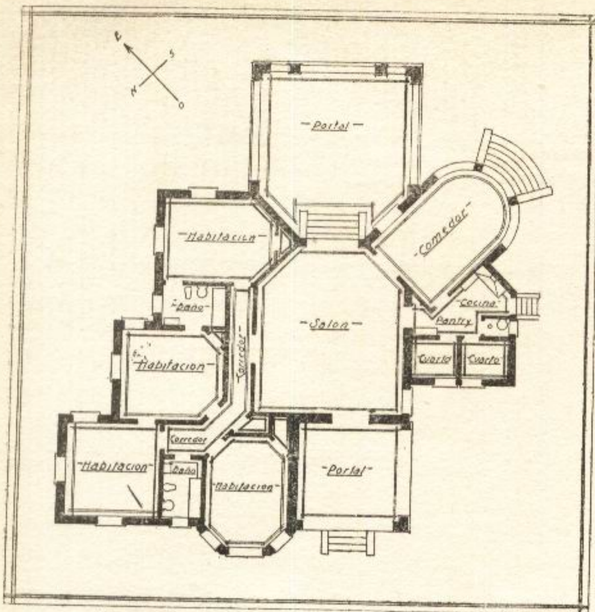
En los casos en que no haya restricción en cuanto a la posición de una casa, como en una finca de campo, el frente debe ser hacia el Este franco, con las habitaciones de dormir hacia el Sur. En solares de la ciudad la única manera de determinar la situación de las habitaciones que se desean frescas es aplicando la regla de la línea E. a O. Toda ventana que intercepte esta línea recibirá el fresco, haciendo agradable la habitación a que corresponda.

En la práctica este estudio da motivo a planos muy originales y caprichosos. En el adjunto No. 1 la fachada se deseaba hacia el N. O. a pesar de ser una finca de campo. Aquí se hicieron tres habitaciones escalonadas en sus fachadas que constituyen tres esquinas de fraile. El portal también está en esta posición privilegiada. De este al Living Room hay un hueco a la brisa. Esta es la casa más fresca de las que he conocido.

El plano No. 2 es una "esquina de sol" del Vedado o sea la opuesta diagonalmente a la de fraile. En este caso se colocó hacia la esquina solo la entrada de la casa. La sala, el comedor y las habitaciones de dormir tienen sus ventanas a un ángulo de 45° con la línea del E. a O. A pesar de ser esquina de "diablo" es esta una casa fresquísima.

En el plano No. 3 el caso es mucho más sencillo. La fachada da al Este franco y en ella están todas las habitaciones principales tanto del bajo como del alto. Esta es la distribución ideal para hacer una casa fresca en Cuba.

No debe olvidarse que la brisa no hace maromas. Si la ventana de una habitación se ha colocado para recibirla es solamente



Planta de la residencia del Dr. León Broch

con el objeto de que goce de ella algún mortal. El testero opuesto a la línea E. a O. debe ser el de la cama aunque los rayos del sol hagan madrugar a su morador en el verano. Madrugará pero dormira con fresco. En cualquier otra posición del cuarto no recibirá fresco.

La regla dada en este artículo es producto de la experiencia en la ciudad de la Habana. En las ciudades del interior de la Isla varía la posición de la resultante de la brisa según la distancia del mar. Pero en la costa sur la resultante es la misma aunque las brisas de día y de noche son al revés que en la Habana. Hay sin embargo ciudades como Santiago rodeada de montañas donde la única fachada fresca es la del Este con alguna brisa del Sur durante el día, siendo la resultante de la brisa más bien una línea del S. E. al N. O.

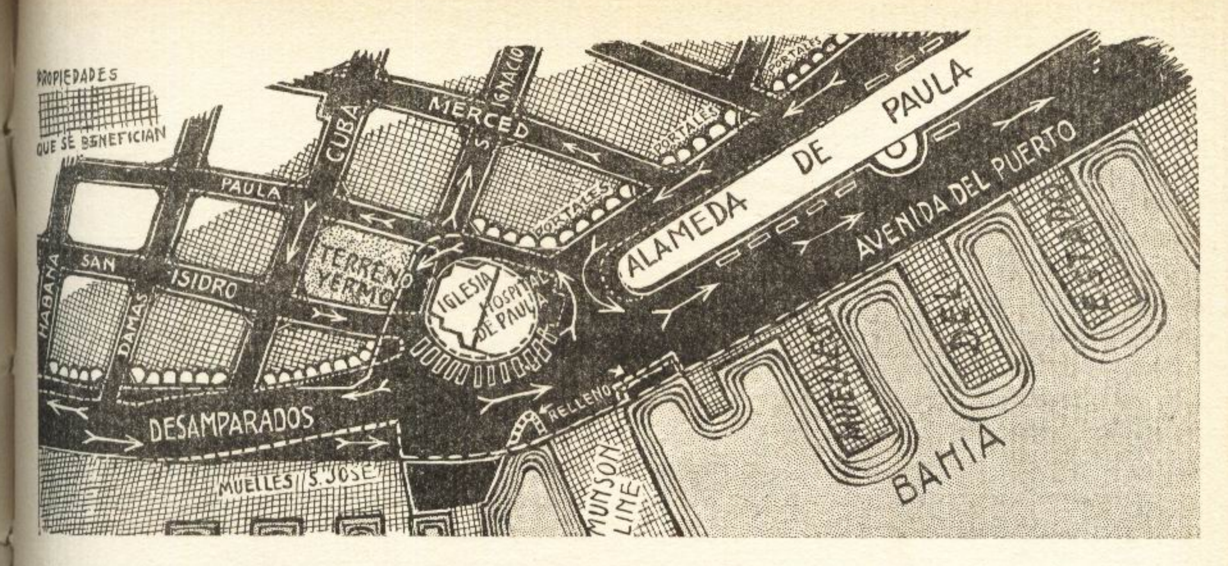
En la práctica he encontrado que la fachada más fresca es la del Este inclinándola 4 ó 5 puntos hacia el Sur. Pero siguiendo la regla fijada en el párrafo 4º se obtendrá el resultado más satisfactorio en todos los casos corrientes haciendo entrantes y salientes en las fachadas para obtener la posición deseada.

Arq. Leonardo Morales

LA IGLESIA DE PAULA Y LA PROLONGACION DE LA AVENIDA DEL PUERTO POR EL SUR DE LA HABANA VIEJA

La revista Arquitectura *reproduce gustosamente este trabajo publicado en el "Diario de la Marina", el 31 de diciembre último. Su autor viene, desde hace muchos años, ocupándose de problemas turísticos y urbanos, y dado que los periodistas a menudo recogen opiniones de arquitectos y reproducen nuestros trabajos, nos parece lógico y justo que* Arquitectura *corresponda con aquellos que contribuyen a prestigiar, desde las columnas de las publicaciones, nuestra profesión, manteniendo a la vez la opinión pública despierta y con los ojos puestos en la labor de los arquitectos.*

El plano adjunto, ejecutado por Armando Maribona que, a más de periodista es pintor y dibujante, ofrece una curiosa técnica y un modo personal de señalar las rúas pavimentadas, las esquinas a chaflán, los futuros portales, los automóviles estacionados en el sitio imaginario, las direcciones del tránsito, las franjas de edificaciones que debieran ser demolidas y realineadas, la zona de la ciudad que se beneficia con las reformas que propone, el contorno actual del agua en el puerto, y los pequeños espacios rellenables. El proyecto de Maribona ofrece algunas ventajas. Cierto que el edificio de muelles y almacenes de San José



Plano ideado por el pintor Armando Maribona para el embellecimiento de la Alameda de Paula y fórmula que sugiere para salvar de ser demolida la Iglesia de Paula

perdería un importante espacio; pero, en cambio sería así menor la cantidad de propiedades particulares afectadas por el ensanche. La Iglesia de Paula y el patio del hospital, enmarcados en un parquecito casi circular, cual lo propone Augusto Menocal, ofrecerían indudable belleza.

Dado el éxito—con la mejora y aumento de interés que representan para la ciudad—de las restauraciones de la Plaza de Armas y de la de la Catedral, no es aventurado afirmar que si el Municipio y el Estado se deciden a realizar obras en la Iglesia de Paula y sus alrededores, completando además la Avenida del Puerto, crecerían las razones positivas para que la Habana sea llamada en justicia, "gran ciudad colonial y a la vez moderna".

¡La Iglesia de Paula no va a ser demolida! Para los habaneros, para los cubanos todos, esta noticia ha de ser motivo de alborozo. La Iglesia de Paula tiene valor histórico, anecdótico, legendario, arquitectónico, artístico y ornamental, por lo tanto, turístico.

La Comisión Nacional de Arqueología, integrada por los señores Dr. José María Chacón y Calvo, Arq. Evelio Govantes, Arq. Silvio Acosta, Arq. Luis Bay Sevilla, Dr. Pérez Beato y otros que se escapan a la memoria, ampara de ser demolido ese monumento nacional, y pide sea restaurado. Esos hombres merecen la gratitud de todas las personas de buen gusto.

Pero como el tránsito citadino y el progreso, exigen vías de comunicación amplias, rápidas, continuadas y accesibles y también necesitan ser atendidos, se está estudiando el modo de que la calle Desamparados se convierta en una avenida de gran anchura en toda su extensión sin necesidad de derribar la Iglesia.

Augusto Menocal, notable pintor desde hace tiempo, y dentro de poco arquitecto, no sólo ha captado con sus pinceles interesantísimos rincones del templo, sino también ha levantado la planta del mismo y estudiado la posibilidad de conservar parte del patio del hospital aledaño para convertirlo en pequeño parque, en donde con un busto de Cirilo Villaverde se honraría la memoria de éste. Por su parte el Arquitecto Raúl Otero ha estudiado la posibilidad de conservar dicho patio y sus arcos y columnas, cubriéndolos a manera de pérgola. Como se ve, hay numerosos profesionales preocupados en la perpetuación de esas piedras enmohecidas.

Ahora bien ¿por qué entre todos no estudian también las posibilidades viales de ese sector? El plano de Albear y otros que tienen muchos, demuestran el agua del mar materialmente lamiendo la fachada Sur de la Iglesia y del Hospital. Actualmente, gracias al terreno ganado con rellenos, el agua llega a varios metros de distancia. ¿No podría ampliarse el relleno un par de metros más para hacer factible la conservación del patio del hospital en forma de parque?

Esto que sugerimos, lejos de ser difícil y costoso, representa tan sólo la inversión de un dinero que,

facilitando la construcción de la avenida, da gran valor a todos los muelles, terrenos y edificios cercanos. Está más que llegada la hora de que hagamos en Cuba lo que desde hace tiempo se viene practicando en grandes ciudades extranjeras: cuando una comisión de profesionales y técnicos competentes decide un ensanche, una prolongación o un relleno, se declara el proyecto "de pública utilidad", el Estado decreta la expropiación forzosa de una franja o zona de 100 ó 150 metros de cada lado, se paga a los terratenientes y propietarios de acuerdo con una tasación equilibrada y honesta, se derriba y construye, se venden las parcelas libres al mayor precio que alcanza la propiedad, y así muy frecuentemente la población obtiene enormes mejoras con poco o ningún costo para el Erario.

El grabado adjunto explica las zonas que se beneficiarían a ambos lados de la Avenida proyectada. Como existen allí numerosas propiedades del Estado, éste debe invertir el dinero que proporcionalmente le corresponde por concepto de plusvalía. Y tan pronto se complete esa gran vía del Puerto, empatándola con la explanada de los Muelles del Arsenal y la salida a la Carretera Central, tendríamos no tan sólo un hermoso boulevard más, sino una gran arteria Sur que serviría para descongestionar las zonas comerciales de "la Habana vieja".

Sea cuales fueran las decisiones que el grupo de profesionales adopte para esa Avenida, la Iglesia de Paula y el pequeño parque en que se ha de convertir el patio del hospital, ambos deben tener perspectiva. Que no siga repitiéndose el error tan frecuente de encajonarse nuestros monumentos en las calles estrechísimas, que pierden su carácter colonial con edificios de varios pisos haciéndose casi imposible contemplarlos sino fragmentariamente.

Cierto que la estrechez de las calles tiene sabor arcaico; pero al erigir en ellas altos edificios de variado estilo, la mezcla resulta híbrida y el tránsito sale perdiendo.

El ensanche que proponemos de ese tramo de la calle de San Ignacio, formaría a la entrada del muelle Munson útil plazoleta para estacionamiento de vehículos. En estos días que el puerto alberga barcos excursionistas, el terreno yermo existente al lado de la Iglesia de Paula sirve para "parqueo" de automóviles. Esta experiencia valiosa no debe ser omitida al planear la prolongación de la Avenida del Golfo.

ARMANDO MARIBONA

COLABORACION DE ARQUITECTOS E INGENIEROS

Me propongo con las líneas que siguen, discurrir sobre las relaciones que ingenieros y arquitectos pueden tener en la compenetración de sus esfuerzos para producir la obra *una*, e insistir ligeramente en algunos conceptos de arquitectura que en tal colaboración se manifiestan con claridad.

●

Arquitectura, en su sentido más puro y esencial es arte, y el arquitecto es, únicamente, artista. La utilidad de la Arquitectura es un accidente de ella y no otra cosa.

Pero arte es armonía, y la Arquitectura es sólo eso: armonía. Esta cualidad reside en la Naturaleza. El artista es, puramente, un medio que ordena algunos acordes de la integral sinfonía del Universo. Es el espejo que muestra o la turmalina que filtra.

La obra del ingeniero pelea contra la Naturaleza y la vence; mejor dicho, armoniza en ella. Existir es armonizar con el medio, y vencer también es armonizar.

El ingeniero, cuando lo es hasta lo más hondo de su ser, es, inconscientemente, un artista.

La Mecánica descansa en algunos postulados geniales. Los matemáticos que tuvieron su intuición fueron los númenes de la ingeniería, los precursores.

Pero la intuición es el razonamiento del poeta; y es aquí donde el mecánico es artista, es arquitecto: ordena y crea.

Y, además, los postulados de la Mecánica tienen la misma inestabilidad que las reglas del Arte.

La fórmula mecánica es una expresión genial de

una armonía de la Naturaleza. Esta es, también, la famosa armonía del número: armonía de la cantidad y la unidad.

Cuando el ingeniero trabaja sencillamente, va desarrollando esa armonía que en la fórmula reside, y así es artista; *su obra* nunca será trivial, y es bella siempre.

Pero, de esta manera, el ingeniero constructor es artista sólo inconscientemente. Y esto es claro, porque cuando el ingeniero tiene consciencia de la armonía que realiza, es arquitecto; donde empieza ese conocimiento empieza la Arquitectura.

Pero hay que ponderar este último concepto.

Cuando acaba la fe ciega en otro, en la fórmula, y empieza el yo; cuando termina la rutina y la sensibilidad comienza, es cuando la Arquitectura empieza.

Porque, afortunadamente, en los tratados no está todo previsto; no está todo hecho de antemano. Siempre hay soluciones a elegir, coeficientes que enumerar y, finalmente, lo inesperado. Entonces, el continuar requiere iniciativa: he ahí Arquitectura. Al preferir la solución más bella, el ingeniero es arquitecto; y en esta elección, tanto ha de intervenir el cerebro como el corazón; tanto los principios como el sentimiento. El ser artista no es otra cosa. Y el sentimiento mandará a los principios; el artista *sabe* que si entre ambos hay contradicción es el sentimiento lo firme.

Pero la realidad es que el ingeniero, terminado el estudio de su proyecto, piensa en que lo tiene que realizar en el natural; entonces le acomete como una especie de pudor ingenuo: su concepción le parece una forma desnuda y sosa, y pretende cubrirla con unas molduras y unos postizos. Y así suele ocurrir que, precisamente, cuando el ingeniero cree que comienza a hacer Arquitectura, es cuando empieza a dejar de hacerla.

Entonces, acaso, el ingeniero acude al arquitecto, que llega para vestir al desnudo; pero lo que éste así hace no es, no puede ser nunca—¡nunca!—Arquitectura, sino confitería, o sastrería, o como quiera llamarse.

Al pensar en manifestar su obra en el natural bellamente, el ingeniero, no sin cierta sorpresa, tropieza con la necesidad de trazar alguna moldura.

Cómo encuentra, entonces, su mano balbuciente; cómo requiere toda su sensibilidad. Le extraña, al principio, que tan pequeña cosa exija tanta perspicacia, y por último, ve en ella un singular medio de expresión.

El hallazgo es así, porque la moldura es tan de la realidad que sólo al realizar es comprendida.

Es, en Arquitectura, lo que en Literatura el abecedario.

●

El arquitecto traza en el ambiente; es en él en donde ha de manifestar su pensamiento. Para dibujar en el ambiente emplea las molduras.

Las masas, en definitiva, las acusan las molduras, las moldela, las manifiestan.

A veces las molduras faltan; pero su silencio es otra molduración.

El color es matizado por las molduras, que juegan con sus irisaciones.

Las leyes de la luz formaron la molduración, y por eso todos los matices se han podido agrupar en los tipos de molduras que se enseñan en las escuelas.

Estos tipos no son patrones distintos entre los que hay que elegir, sino características distintas de una misma cosa que se ponen de manifiesto. Tienen el mismo valor que los que en Física se dicen *estados* de los cuerpos, que son matices entre valores de una escala.

En molduras hay también desde la más densa pesantez a la més ingrávida ligereza; desde el sólido a la materia radiante.

La moldura se baña en la luz y la quiebra en su sombra. La detiene, la muestra, la oculta, la matiza, la abrillanta y la niega.

La dulcifica o la contrasta, la transparenta o la ensombrece; hace en ella todas las tintas y la conmueve en todas sus posibilidades. La moldura es el prisma de los claroscuros y descompone la luz en sus mil intensidades.

Es brava en sus filos, blanda en sus planos segundos, intensa en sus oscuros.

Nada es en el papel, donde yacen inertes sus perfiles y el timbre con su *calidad*.

La calidad la da el material; y con ella el color y nuevas armonías.

Ama la luz y la conoce, y se pliega a su forma para modularla.

Su perfil lleva la huella del arquitecto con lo más íntimo de su sensibilidad.

Hay la *grafología* de las molduras. La destreza, la escuela, las influencias artísticas y los propósitos del arquitecto están en la moldura que traza. Así como en todas las obras de un pintor o escultor hay, a pesar de su diversidad, una semblanza profunda, así son semejantes todas las molduras que un arquitecto perfila.

La moldura requiere en el artista destreza en el dibujo y sentido claro de la luz.

Serán distintas las molduras, para frente al sol, para contraluz, para interiores, para países lluviosos, para luz de cielo limpio, para latitud diversa, y para las distintas horas del día, y aún para la noche, y también para medios artificiales: luz de lámparas, luz Moore...

Rodin era un gustador de molduras y llamaba *doucine* a la moldura francesa.

La moldura española podríamos llamarla *fogosa,* suponiendo que sea la moldura barroca la que nos caracterice.

La moldura barroca es violenta, fuerte, airosa, contrastada, ágil, picante, briosa y decidida, y en ella hay un matiz en que todo esto lo es más apasionadamente: la moldura *criolla* del que se llama Arte Colonial.

La moldura *criolla* la hace el cielo de América con el trazado español.

La moldura plateresca es sonriente; también podríamos llamarla *doucine,* o mejor, *dolce;* por eso dura poco entre nosotros.

La moldura moderna es trivial, híbrida de mil injertos.

La moldura árabe apenas vuela; és tímida por respeto a la luz, al sol; es tímida por amor.

La moldura asturiana es ruda e ingenua; es un balbuceo latino con acento regional.

Las molduras románicas son las ajorcas de esmalte que quieren hacer amables las viriles edificaciones.

Las góticas son amplias y multiformes, como la Naturaleza.

La moldura romana es; no se parece a nada: es.

La moldura romana hace unos *standard* de la luz de Atenas para que la puedan disfrutar sus provincias.

●

Armonía interior: Mecánica; su expresión exterior: color y forma. He aquí la Arquitectura.

Pero, volviendo a la desnudez de su proyecto y al ingenuo pudor del ingeniero: ¿Qué es lo que ésta echa de menos en sombra? ¿Qué le falta?

En la fórmula mecánica sólo intervenían fuerzas y números. ¿Pero dónde entraba la variable del color, del lugar de situación? ¿Dónde sus formas? ¿Dónde la luminosidad del aire y, en fin, todo lo que puede ser recogido por el sentimiento y que escapa a la razón y que forma también la obra de arte?

Teniendo en cuenta esos elementos desde el principio de su concepción, es como el ingeniero, arquitecto, hará una obra de arte, una obra bella.

Y si la obra, superior a los individuos y más perdurable que ellos, ha de realizarse con la colaboración de artífices especializados en sus diversos matices, es en ese momento de concebirla cuando debe de comenzar *a la par* el trabajo del ingeniero y del arquitecto para obtener un resultado armonioso.

ARQ. ENRIQUE COLÁS HONTAN

●

NUESTRA PORTADA

El magnífico dibujo que ilustra la portada de este número y que reproduce la vieja iglesia del Cristo, es un trabajo a la plumilla de nuestro distinguido compañero el arquitecto Angel de Zárraga, uno de los nuevos y positivos valores de la profesión.

Debemos consignar igualmente que el dibujo que apareció en la portada del número anterior y que reproduce la fachada principal de la iglesia de Paula, fué dibujada por Luis Dauval, ese magnífico arquitecto tan sencillo, tan modesto y tan caballeroso, que logró, sin asociarse a otro compañero, obtener el tercer premio en el Concurso celebrado por el "Consejo Nacional de Tuberculosis" para el Hospital que se está construyendo en las lomas de Trinidad.

LAS RUINAS

La Arquitectura es el único arte en que se apacigua y aquieta la gran contienda entre la voluntad del espíritu y la necesidad de la naturaleza; en la arquitectura llegan a perfecto equilibrio dos tendencias contrarias: la del alma que aspira hacia arriba y la pesantez que tira hacia abajo. En la poesía, en la pintura, en la música las leyes propias del material empleado han de someterse sin réplica al pensamiento artístico que en la obra consumada absorbe dentro de sí la materia hasta hacerla, por así decir, invisible. Ni siquiera en la estatuaria el pedazo de tangible mármol es la obra de arte; lo que a ésta dan de peculiar la piedra y el bronce actúa sólo como un medio expresivo de la intuición creadora del espíritu. En cambio, la arquitectura, si bien utiliza y reparte el peso y la resistencia de la materia con arreglo a un plan ideal, permite empero que, dentro de éste, la materia actúe según su naturaleza inmediata y realice aquel plan como con sus únicas y propias fuerzas. Este es el triunfo más sublime del espíritu sobre la naturaleza, comparable al que se obtiene cuando forzamos a un hombre a ejecutar nuestros designios, no subyugando su voluntad, sino sirviéndonos de ésta, de manera que mientras sigue sus leyes en realidad obedece a nuestros planes.

Este equilibrio característico entre la materia que pesa y resiste pasivamente a la presión y la espiritualidad formadora que tiende hacia lo alto, queda, empero, destruído en el mismo momento en que el edificio cae en ruinas. Esto no significa, en efecto, sino que las fuerzas puramente naturales comienza a enseñorearse de la obra del hombre; que, al fin, la exacta compensación entre la naturaleza y el espíritu —representada por el edificio— se ha roto a favor de la naturaleza. Este desplazamiento del fiel se resuelve en una tragedia cósmica que envuelve, a nuestros ojos, toda ruina en las sombras de la melancolía; porque entonces, la destrucción de la obra arquitectónica aparece como la venganza que toma la naturaleza contra la violencia que le hizo el espíritu, cuando la moldeó y conformó a su imagen y semejanza. Todo el proceso histórico de la humanidad consiste en el triunfo gradual del espíritu sobre la naturaleza que el espíritu encuentra fuera de sí, pero también, en cierto sentido, dentro de sí. Si en las demás artes el espíritu somete a su mandato las formas y los hechos naturales, la arquitectura ordena y ajusta las masas y sus fuerzas inmediatas, hasta que hacen visible la idea como por sí mismas. Pero sólo en tanto que la obra perdura en su perfección, se contrapesan y funden las necesidades de la materia con la libertad del espíritu, y la *vitalidad* de éste se expresa por entero en las puras fuerzas puramente de peso y resistencia. Pero tan pronto como el hundimiento del edificio destruye la plenitud de la forma, naturaleza y espíritu vuelven a separarse y a manifestar la hostilidad primogenia con que luchan en todo el universo. Dijérase entonces que la forma artística sólo fué una violencia del espíritu, a la cual la piedra, poco a poco, ha ido sacudiendo ese yugo para recobrar de nuevo la independencia de sus fuerzas.

Pero entonces, las ruinas se aparecen como un fenómeno de mayor trascendencia y significación que los fragmentos de otras obras de arte destruídas. Un cuadro descascarillado, una estatua mutilada, un viejo texto poético, del que se han perdido palabras y versos enteros, siguen actuando solamente por virtud de las formas artísticas que les quedan aún o por lo que sobre tales residuos puede reconstruir la fantasía. No se ofrecen a la mirada con el aspecto de una nueva y cabal unidad estética, semejante a la que antes formaban, sino como una obra de arte, disminuída de algunas de sus partes. Las ruinas de un edificio, en cambio, revelan que en las partes desaparecidas o destruídas, se han desarrollado otras fuerzas y formas—las de la naturaleza—; de manera que los elementos artísticos que aún subsisten de la obra primitiva y los elementos naturales que ya se han instalado en ella, componen un nuevo conjunto, una característica unida. Claro es que si atendemos a la finalidad con que el espíritu se había hecho cuerpo en el palacio o la iglesia, en el castillo o el pórtico, en el acueducto o la columna conmemorativa, la forma ruinosa resulta un accidente fortuito y absurdo; pero un nuevo sentido se apodera de ese accidente, un sentido que abraza a la vez en unidad el azar y la forma espiritual, y que no se funda ya en una finalidad humana, sino que arraiga en un plano mucho más profundo, donde los designos conscientes del hombre y la labor secreta de las fuerzas inconscientes de la naturaleza se encuentran en un tronco común. Por esta razón falta en algunas ruinas romanas, muy interesantes por otros motivos, el encanto peculiar

de las ruinas; porque en ellas se manifiesta patente la destrucción por la *mano del hombre,* que anula la oposición entre la obra humana y la acción de la naturaleza, oposición sobre la cual se funda el sentido de las ruinas como tales ruinas.

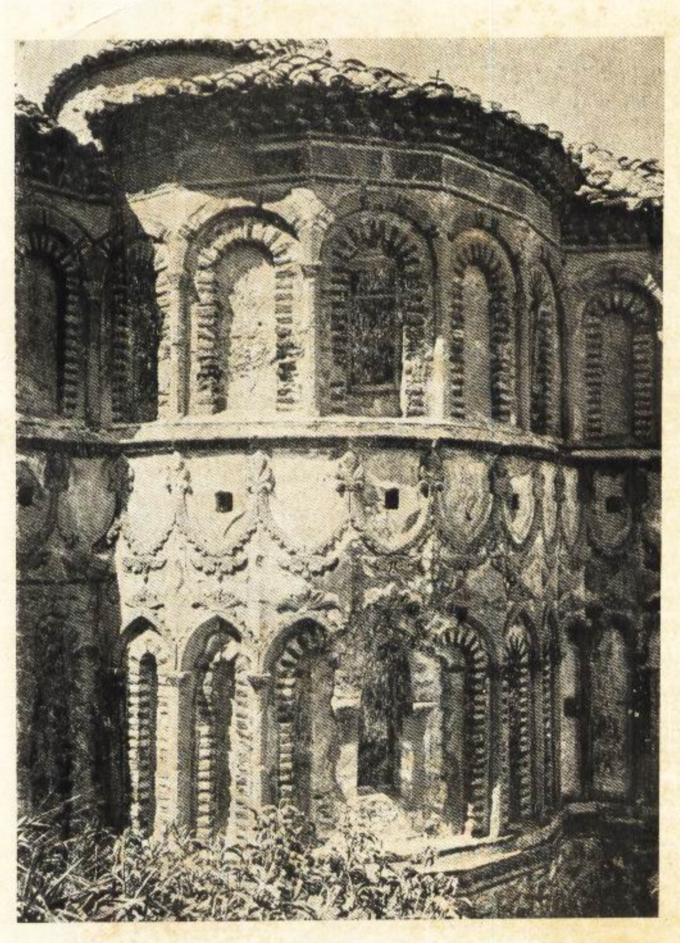
Además el carácter esencial de las ruinas queda anulado no sólo por la destrucción activa del hombre sino también cuando, con su pasividad, el hombre actúa como mera naturaleza; así sucede en muchas ruinas urbanas, todavía habitadas, que se encuentran en Italia, al lado de las anchas vías modernas. En este caso la nota característica de la impresión que sentimos es que, aunque no son los hombres los que han destruído la obra del hombre, sino la naturaleza, son, sin embargo, los hombres quienes "han permitido la destrucción". Este abandono, este dejar hacer, visto desde el punto de vista de la idea humana, porque el hombre se hace entonces cómplice de la naturaleza y adopta una manera de acción que es directamente opuesta a su verdadera esencia. · sta es la causa de que en las ruinas habitadas falte el equilibrio entre el elemento material y el elemento espiritual, ese equilibrio con que las dos tendencias actúan en las ruinas abandonadas. Y así las ruinas habitadas toman ese aspecto problemático, inquieto, a menudo insoportable de lugares de donde se ha rectirado la vida y que, sin embargo, aparecen todavía como recintos y marcos de una vida.

Dicho con otras palabras, el encanto de las ruinas consiste en que una obra humana es percibida como si fuera exclusivamente un producto de la naturaleza. Las mismas fuerzas que por disgregación, erosión, hundimiento, invasión de vegetales han dado a la montaña su figura se han ejercido también aquí sobre los muros. Ya el atractivo de las formas alpinas, que por lo general son pesadas, incoherentes, inaptas para ser gozadas artísticamente, descansa sobre el juego mutuo de dos direcciones cósmicas. El alzamiento volcánico o la lenta estratificación levantaron la montaña; pero los accidentes meteóricos, la lluvia, la nieve, la disgregación y los desprendimientos, la disolución química y el efecto de la vegetación invasora, han aserrado, excavado el borde superior, derrumbado las partes levantadas y dado, en fin, el contorno de la montaña su forma actual. Sentimos, pues, el vivo empuje de aquellas dos tendencias contrapuestas y, fuera de todo elemento estético formal, vivimos instintivamente dentro de nosotros mismos aquel conflicto y oposición, percibiendo así la importancia de una figura, en cuya apacible unidad ambas energías se han conciliado. Pero en las ruinas este conflicto tiene lugar entre fuerzas pertenecientes a órdenes o partidos de la realidad mucho más separados y hostiles. La voluntad humana es la que ha erigido el edificio, y lo ha levantado hacia arriba; y el poder mecánico de la naturaleza es el que le da su aspecto, y lo tira hacia abajo y lo corroe y lo destroza. Aunque, sin embargo—si se trata todavía de ruinas y no de un montón de piedras—la naturaleza no permite que la obra recaiga en el estado informe de la materia bruta, sino que hace surgir una nueva forma, henchida de sentido, comprensible, diferenciada desde el punto de vista de la naturaleza. En suma, la naturaleza ha hecho de la obra de arte el material para su creación, de la misma manera que antes el arte se había servido de la naturaleza como de materia para su obra.

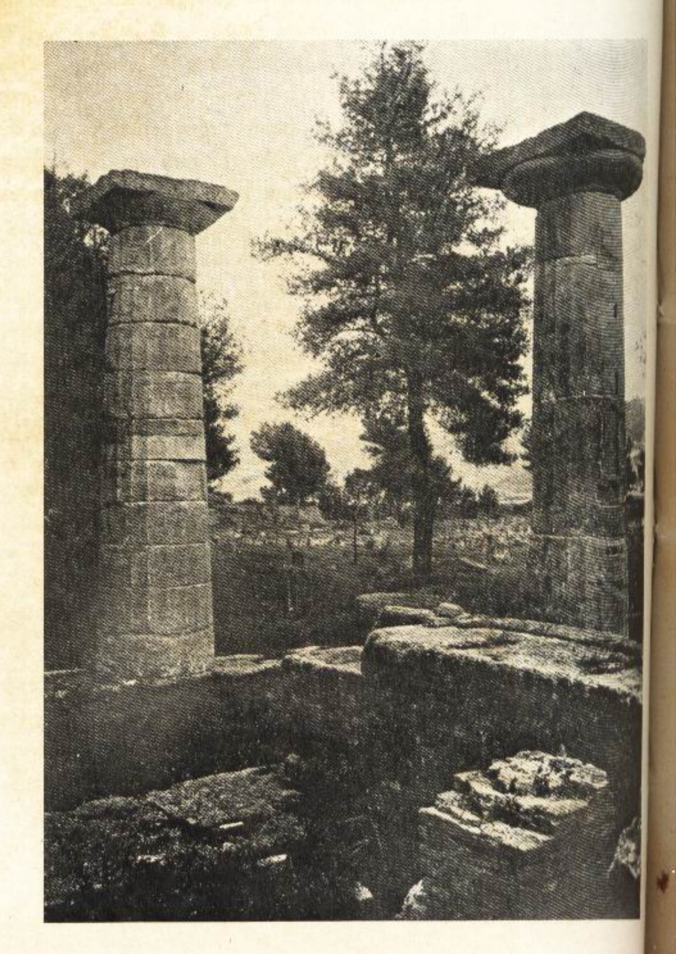
En la coordinación de naturaleza y espíritu suele seguirse una jerarquía cósmica que considera la naturaleza como el cimiento, la materia primera o a medio elaborar y el espíritu como la cima y corona, como actividad que imprime la forma definitiva. Pero la ruina invierte este orden, puesto que en ella el acabado producto espiritual sucumbe ahora a las mismas fuerzas que trazaron el perfil de la montaña y la ribera del río. Cuando por este camino resulta otra de carácter metafísico, como lo revela la pátina un hecho de significación estética, complícase ésta con sobre el metal o la madera, el marfil o el mármol. También en este caso un proceso puramente natural ha atacado la superficie de la obra humana y hecho crecer sobre ella una cutícula que la recubre por entero. El encanto fantástico y suprasensible de la pátina consiste en la misteriosa armonía por virtud de la cual el producto humano se embellece merced a una acción químico-mecánica y la obra deliberada del espíritu se transforma por un efecto indeliberado e imprevisible e nalgo nuevo, en una unidad, a veces más bella que la primitiva. Pero en las ruinas, sin perder este mismo encanto agrégase otro de igual carácter, que consiste en que la destrucción de la forma espiritual por el efecto de las fuerzas naturales, la inversión de los rangos que ocupan el espíritu y la materia, se nos aparece como un retorno a la "buena madre", que así llamaba Goethe a la naturaleza. El dicho de que "todo lo humano procede de la tierra y en tierra ha de convertirse", álzase aquí por encima de su triste nihilismo. Entre el instante en que no ha sido formado todavía y el instante en que ha vuelto al polvo, entre el "aún no" y el "ya no", existe una posición positiva del espíritu, cuando éste ya no recorre en verdad sus altas cimas, sino que saturado de la rica opulencia de ellas desciende y regresa al seno de la tierra madre. Es, por decirlo

Fachada meridional del templo Olympieion, viéndose en último término el Arco de Adriano

Puerta de orden Jónico en la que fué plaza-mercado. Atenas



Abside de la iglesia bizantina del Convento de la Pantanossa, en Mistra (siglo XV)



Un aspecto de las ruinas del Santuario de Olimpia

así, el otro polo del "momento fecundo", del momento en que aquella riqueza brillaba ante sus ojos, como una anticipación; pero ese momento, ahora ya pasado, las ruinas lo miran en visión retrospectiva.

Mas si la potencia de la naturaleza dominando y venciendo a la obra de la humana voluntad puede ser motivo de fruición estética, ello obedece a que nunca han caducado los derechos y pretensiones de la naturaleza sobre la obra, por muy elaborada que ésta haya sido por el espíritu. La materia, las calidades inmediatas siguen perteneciendo al mundo de la naturaleza, y cuando ésta recobra su señorío y empuña de nuevo el cetro, no hace más que ejercer un derecho que hasta entonces no había reclamado, pero al que nunca había renunciado. Por eso las ruinas suelen actuar como un motivo trágico—pero no triste—; porque la destrucción no es un accidente sin sentido, que haya sobrevenido de fuera, sino la realización de una tendencia que yacía recóndita en las más esenciales capas de la obra destruída. Por análoga causa, cuando decimos que tal o cual persona es "una ruina de hombre", la impresión que nos produce carece a menudo de ese elemento estético que toca a lo trágico y revela la interna justicia de la destrucción. Porque, aun cuando también en este caso el sentido de la frase es que las tendencias del espíritu, que llamamos "naturales" en estricto sentido—los impulsos e inhibiciones procedentes del cuerpo, las inercias, los accidentes, los signos precursores de la muerte—oprimen y esclavizan los elementos específicamente humanos y racionales del alma, sin embargo, para nuestro sentimiento no significa esto que posean esas tendencias un derecho interno a sobreponerse. Antes, por el contrario, semejante derecho no existe en absoluto. Tal vez con error, tal vez con acierto, creemos nosotros que a la esencia del hombre no son inherentes esas gravitaciones hacia abajo opuestas al espíritu. Sobre todas las cosas del mundo exterior le reconocemos a la naturaleza un derecho que nace cuando la cosa nace. Pero sobre e lhombre, no. Por esto la ruina humana—si prescindimos de otras consideraciones y complejos—suele ser más triste no trágica y carece de aquel sosiego metafísico que acompaña la decadencia del edificio material, como si procediese de un profundo "a priori".

Este carácter de retorno al seno nativo no es más que una manera de interpretar esa impresión de paz que a su alrededor difunden las ruinas. A ella debemos añadir esta otra: que las dos potencias cósmicas, la ascendente y la descendente, colaboran en las ruinas como en una imagen aquietante de realidad puramente natural. Para mejor expresar esta apacibilidad, la ruina se funde e incorpora al paisaje circundante y forma uno con él, como el árbol y la piedra; mientras que el palacio la "villa" y aun la casa del aldeano, por bien que concierten con el temple del paisaje, siempre proceden de otro orden de cosas y parece que sólo "a posteriori" entran en el de la naturaleza. En los edificios muy viejos, en pleno campo, pero, sobre todo, en las ruinas, se observa a menudo una singular uniformidad de colorido con el tono general del suelo en torno. La causa debe ser en algún modo semejante a la que determina el encanto de las viejas telas. Por muy heterogéneos que hayan sido sus colores en el estado de frescura, los largos y comunes destinos, la sequedad y la hu-
siglos, han llegado a producir una entonación uniforme, una reducción a un mismo común denominador cromático, que ninguna tela nueva puede imitar.
descomposición interior que los han atacado durante
medad, el calor y el frío, los roces exteriores y la
Del mismo modo también las influencias de la lluvia y de la luz, de la vegetación invasora y de las variaciones de temperatura han asimilado el edificio al colorido del paisaje circundante, sometido también a los mismos destinos. Esas influencias han rebajado sus líneas antes erguidas y contrapuestas, sumiéndolas en la unidad sosegada de la mutua compenetración.

Pero la paz que trasciende de las ruinas todavía puede ser explicada de otro modo. Aquel típico conflicto de dos fuerzas contrarias se muestra en capas de diversa profundidad; su forma o símbolo más exterior es el perfil de la montaña, determinado por las fuerzas constructivas y destructoras de la naturaleza. Pero también en el otro polo de la realidad se halla entablado el mismo combate dentro del alma humana donde luchan, como en cerrado campo de liza, la naturaleza (que el alma es) y el espíritu (que es ella también). En el interior de nuestra alma, las fuerzas que sólo con la metáfora material de un impulso hacia arriba podemos definir, realizan un incesante trabajo de edificación que también sin cesar interrumpen, desvían y derriban las otras tendencias que actúan dentro de nosotros, como el elemento oscuro, vil y "natural", en el mal sentido de la palabra, de nuestro ser. Nuestra alma se forma en cada instante, según la proporción y manera con que se mezclan estos dos géneros de fuerzas. Pero nunca, ni con la victoria más decisiva de uno de los partidos combatientes, ni con un compromiso entre ambos, se llega a un estado definitivo. En primer lugar, el inquieto ritmo del alma no tolera ningún duradero reposo. En segundo lugar, bajo cada hecho aislado, bajo cada impulso singular en una u otra dirección, siempre

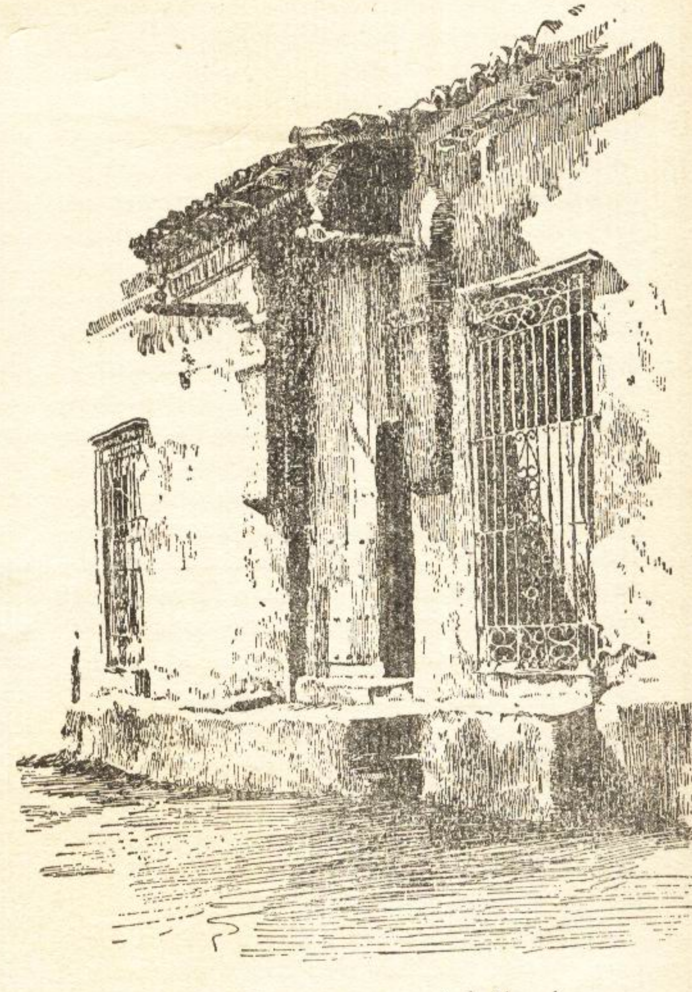
hay algo que persiste viviendo, siempre perdura alguna exigencia que la decisión actual no ha podido sosegar. De aquí que el antogonismo de los dos principios adopte un carácter uniforme, inestable, que rebasa todos los marcos en que se le quiera incluir. En esta infinidad del proceso moral, en esta profunda carencia de una forma definitiva y redonda, expresión del sosiego plástico logrado, está tal vez la última razón de la hostilidad que los temperamentos estéticos sienten contra los éticos. Cuando contemplamos algo desde un punto de vista estético, deseamos que las fuerzas opuestas de 1 arealidad lleguen a un equilibrio cualquiera, que se haga un armisticio en el combate entre lo alto y lo bajo. Pero contra este deseo de una forma permanente se rebela el, proceso moral del alma, con su incesante subir y bajar, con la continua prolongación de sus límites, con la inagotabilidad de las fuerzas contrarias que en él juegan. Pero la profunda paz que circunda la ruina como círculo mágico reposa sobre esta constelación, a saber: que el oscuro antagonismo que determina la forma de toda realidad—sea en el círculo de las fuerzas naturales, como en la montaña, o en el interior del espíritu, como en el proceso moral, o entre el espíritu y la materia, como en nuestro tema—este antagonismo no puede llegar tampoco aquí a equilibrio, sino que prevaleciendo uno de los lados, deja caer el otro en la nada; y sin embargo, las ruinas nos ofrecen una imagen de segura forma y persistencia. En suma, el valor estético de las ruinas reúne el desequilibrio, la eterna fluencia del espíritu, que sin cesar se transforma y lucha contra sí mismo, a la formal apacibilidad, a la sólida delimitación de la obra de arte. Por eso desaparece el encanto, metafísico y estético a la par, de las ruinas, cuando no queda en ellas lo bastante para hacer sensible la tendencia que conduce hacia lo alto. Los pedazos de columna tumbados sobre el suelo del foro romano son sencillamente feos y nada más; en cambio, una columna truncada, pero erguida, puede desarrollar el máximo de su encanto.

Sin duda esa impresión de paz procede también de otro motivo: el carácter de pretérito que tienen las ruinas. Son las ruinas un lugar de vida, de donde la vida se ha retirado; y esto no es sólo algo negativo o añadido por el pensamiento, como en las innumerables cosas que antes flotaban en la vida y que un azar ha arrojado a la orilla, aunque pueden ser otra vez arrastradas por la corriente. No; ante la ruina, se siente de modo inmediato, con la actualidad y vigor de lo presente, que la vida ha habitado aquí alguna vez con toda su opulencia y todas sus vicisitudes. La ruina es la forma actual de la vida pretérita, la forma presente del pasado, no por sus contenidos o residuos, sino como tal pasado. En esto consiste también el encanto de las antigüedades; y sólo una lógica roma puede afirmar que una imitación exacta de lo viejo lo iguala en valor estético. Pero importa que en algún caso aislado pueda engañarnos ese artificio; con este fragmento que tenemos en la mano dominamos en espíritu toda la extensión del tiempo, desde su origen; el pasado, con todos sus destinos y sus cambios, está concentrado en un punto bajo la especie de un presente, que puede ser objeto de intuición estética. Aquí, como en la ruina, que es la más extrema potenciación y plenitud de la forma presente del pasado, juegan energías tan profundas y sintéticas del alma que la aguda diferencia entre intuición sensible y pensamiento se hace insuficiente en absoluto. En este caso actúa la totalidad del espíritu, que así como su objeto funde en una sola forma la oposición entre pasado y presente, así también abraza la visión corporal y la espiritual en la unidad del goce estético que siempre tiene sus raíces en un suelo más profundo que la unidad estética.

Así la finalidad y el azar, la naturaleza y el espíritu, el pasado y el presente, aflojan la tensión de su contraste; o más bien, conservando estas tensiones, llevan, sin embargo, a una unidad de la imagen exterior, de la acción interior. Es como si un trozo de la existencia debiera caer primero en ruinas para someterse sin resistencia a todas las fuerzas y corrientes que vienen de los cuatro vientos de la realidad. Acaso el encanto de las ruinas, y en general de toda decadencia, consiste en que sobrepasa y supera lo que tiene de negativo, de mengua y rebajamiento. La cultura rica y variada, la ilimitada capacidad de impresionarse, la comprensión abierta a todo, estos rasgos propios de las épocas de decadencia significan precisamente la fusión de todas las tendencias contrarias. Diríase que una justicia compensadora hace coincidir la libre confluencia de todo cuanto crece en los más divergentes y contradictorias direcciones, con la caída de aquellos hombres y aquellas obras humanas, que ahora ya sólo pueden rendirse, abandonarse, pero no crear y mantener sus formas propias con sus rpopias fuerzas.

JORGE SIMMEL

DOS PLUMILLAS DE SANCHEZ FELIPE



Una interesante casa de la Plaza de San Juan de Dios, Camagüey. Dibujo del Natural

Una vivienda típica camagüeyana. Dibujo del Natural

UN CUENTO DE EDGARD POE

NO se trata de uno de esos cuentos en los cuales el poeta del Misterio nos coloca en el mundo de sus ensueños para hacernos sentir, en la compañía de sus fantasmas, el estremecimiento del Más Allá. No es el cuento que nos ocupa hijo de la misma musa que le inspiró Ligeía, Monos y Una o Berenice. Por una rara virtud, aquel soñador supo también pulsar la cuerda de la sátira y fué notable también en este aspecto. ¿Quién no recuerda las graciosas historias tales como "El sistema del Dr. Goudron", las "Aventuras de cierto Hans Pfaal" y otras no menos divertidas y jocosas?

A este género pertenece una que recordarán nuestros lectores. Se titula: "El diablo en el campanario". Pinta en ella Poe una aldea holandesa, Vondervotteimittiss, quizá tan fantástica como tantas otras cosas de sus Historias Extraordinarias pero que tiene un carácter particular y, en cierto sentido, muy humano.

Aquel pueblo tiene toda la fría regularidad que la costumbre se complace en atribuir a los flamencos. En un valle plano, perfectamente circular, se halla situada la aldea, constituída por sesenta casa idénticas, con sus fachadas rodeando en perfecto círculo el centro del valle. Cada casa tiene su jardinillo y éstos a su vez, con toda regularidad, venticuatro repollos y un cuadrante solar. En el centro del círculo se levanta el campanario con el reloj de la Municipalidad.

El pacífico habitante, pesado y flemático tiene una única preocupación: la hora. Así, cuando no está mirando al reloj de la aldea, reparte sus ocios entre su larga pipa y la vigilancia de un reloj pequeño que siempre lleva en la mano. La hora justa es su única pasión, el reloj es su tirano, tiranía dulce que no lo conmueve ni lo inquieta; por lo contrario, ella lo ata a sus hábitos sedentarios, hasta el punto que el dichoso aldeano no ha traspasado nunca las colinas que rodean su valle por creer que más allá de ellas no existe nada que valga la molestia de moverse.

Así, se rigen por estas tres leyes que observan con el mayor rigor:

1º Es un crimen cambiar la querida marcha secular de las cosas.

2º Nada existe que sea tolerable fuera de Vondervotteimittiss.

3º Juramos fidelidad eterna a nuestros relojes y a nuestros repollos.

Pero una vez sobre el golpe del mediodía, llegó un forastero que ante los ojos absortos de la gente se dirigió al campanario de la aldea, con gran escándalo del torrero quien, con la placidez de un Buda, fumaba al lado de la querida maquinaria. Al rato, en el silencio religioso del valle, empezó el reloj a desgranar sus doce campanadas solemnes mientras los devotos aldeanos, con la unción de un pueblo que guarda la hora justa, escuchaba atentamente el sonido que vibraba en la calma. Así fué sonando la campana, una, dos, tres veces, aprobada gravemente por el auditorio, hasta llegar a doce. ¡Mediodía! dijeron todos al tiempo de guardar sus relojes de bolsillo, satisfechos por el cumplimiento de la ley del reloj; pero ¡oh hecho insólito! Aún no había concluído de vibrar la duodécima campanada, cuando el reloj, obedeciendo tal vez a la influencia del misterioso intruso, dejó oír una decimotercera! La ley de Vondervottemittis, la ley de la hora impecable, había sido destruída por aquel golpe y el desconcierto y el asombro se mezclaron a la consternación pública para hacer imposible la vida en aquella aldea otrora feliz!

●

Quizá todos tengamos un poco del aldeano del cuento de Poe y llevemos, sin sospecharlo, un pequeño reloj, cuya ley inmutable sufrimos sin que baste para liberarnos de esa servidumbre la voz de la razón, cuando, a veces nos dice que esa máquina, arcaica y delicada, puede haber dejado de marchar al unísono con las esferas siderales. Tememos

cambiar y nos aterra echar un vistazo más allá de las colinas que rodean el tranquilo valle.

Y después de todo, ¿para qué buscar más si lo que tenemos nos proporciona el goce de la vida plácida y tranquila? Epicuro, el hombre más sabio que engendró la antigua Grecia, ¿en qué cifraba su ventura? Bastábale un pedazo de tierra con una higuera que le proporcionara su sazonado fruto, y bajo la sombra fresca y perfumada deleitarse en el ocio fecundo; pero quedábale aún la actividad de la meditación que es también potencia creadora. Paralizada esta sólo resta un camino: abolir la inquietud de lo nuevo porque es desconocido o de lo que se desconoce para no alterar el ritmo secular de las cosas. Tal es la ley de Vondervotteimittiss. Fuera de él nada existe que sea tolerable.

Si observamos el campo de la actividad humana, hemos de ver que el transcurso de los Siglos nada deja de lo que pudiera parecer creado sobre base definitiva. El tiempo es el gran renovador que destruye, transforma y crea como si quisiera ser distinto de lo que ha sido. Resiste lo material según la ley con que la física o la química agrupa o forma sus moléculas; pero lo que atañe a la estructura íntima y espiritual del hombre, la fuerza anímica de sus creencias, de sus pasiones, de sus gustos estéticos, sigue la ley inexorable. Por eso no hay sociedades estancadas, ni religiones que no evolucionen, ni arte que pueda eternamente expresar el mismo sentimiento humano en la estética de las formas bellas.

Sin embargo, en el arte, hemos encontrado, o, por lo menos, creímos haber encontrado, el punto fijo, el canon definitivo en un arte especial: el Clásico. El arte que realizó la vieja Roma y que el Renacimiento renovó con tanto vigor, tanta originalidad y tanto buen gusto, colmó las ansias de la Humanidad. Y desde entonces parece que fuera de esas formas, la Arquitectura nada podrá realizar de duradero.

Al estrecharse el círculo de lo que la civilización occidental nacida del Renacimiento consideró el arte más selecto y puro, quedaron fuera de él arquitecturas que, sin embargo, aún hoy hemos de reconocer como de gran potencia y significativa grandeza. Así se relegaron a otro plano arquitecturas como la Egipcia, impecable en su lógica y en su serenidad; la helenística de Asia Menor que madró en lo Bizantino, extraordinaria creación que encierra toda la grandiosidad del Imperio de Oriente; las artes musulmanes que adquirieron su refinamiento en el contacto de Bizancio; lo Románico de la Europa bárbara y su sabia continuación: la arquitectura Gótica.

Henos, pues, dentro del estrecho límite de una época breve. Como el aldeano flemático del cuento de Poe, una gran parte de la Humanidad sigue la ley de que nada existe de tolerable fuera de esos límites. Y el reloj que minuto a minuto iba ordenando su vida, ha sido sustituído por algún tratado, que bien pudiera ser el Vignola, y que también da, determinada al milímetro, la ley inflexible, inexorable, del módulo.

Cuando alguien venido de fuera el ignorante de la ley, dejaba entrever alguna nueva forma, una tendencia que no traía su ejecutoria, ya conocemos la respuesta: "Eso no es Arquitectura". ¿Por qué? Porque sólo es arquitectura, lo que podemos aceptar como tal de acuerdo con las enseñanzas de los viejos maestros clasicistas, a quienes también se ha jurado fidelidad eterna. Así, ¡qué tranquilidad para el resto de nuestros días! Estar siempre en lo cierto, saber que nunca hemos de tomar el camino desviado porque la ley nos dice con la misma claridad con que el reloj nos da la hora, cual es la solución única. ¡Sugestión de las grandes obras de otros tiempos unida a la beatitud del reposo!

De este modo, en el valle feliz del clasicismo era todo tranquilidad. Se había suprimido la inquietud suprimiendo el ansia de crear. El artista sabía que el arte era, ante todo, cuestión de módulo, de proporciones fijadas definitivamente mucho años antes de que él abriera sus ojos a la luz, por hombres que habían vivido en otras latitudes, que creían otras cosas, que constituían una sociedad distinta y que desconocían muchos de los materiales que él podía emplear; pero esto no era mayor obstáculo al cumplimiento de la ley. Quizá hasta esas

contradicciones fueran una ventaja. "Creo porque es absurdo."

Fuera de ese círculo, otros hombres abandonando la ley secular, creaban otro arte con nuevos ritmos, con nuevas proporciones, equilibrando con los recursos que le daban los nuevos materiales formas y masas. Y daban a la nueva estética una base lógica y científica. Esa arquitectura moderna no podía ser admitida por los que sólo sostenían, rígidamente, la ley clásica. "Eso no es arquitectura" se seguía repitiendo.

Ese arte, el que hoy se llama moderno, nació casi simultáneamente con otro de infeliz memoria y que hace ya tiempo pasó al olvido: el llamado Art Nouveau. Las primeras manifestaciones de las nuevas escuelas con Hoffman, Tiny Garnier, Wright, son casi contemporáneos de los principios del Art Nouveau; pero al paso que este último desapareció después de un breve período de esplendor, la fecundidad, el vigor de la primera tendencia fué tal que hoy su zona de influencia definitivamente adquirida abarca casi toda la Europa y la América del Norte, enriqueciéndose cada día con obras de singular mérito.

Sin embargo, no es raro oír decir que la arquitectura moderna es una moda que durará lo que duró el Art Nouveau. Habiendo nacido casi juntos, la arquitectura moderna le sobrevive aumentando en potencia.

¿Cómo es posible no ver la diferencia? Al revés de lo que sucedió en la aldea del cuento de Poe, nadie oyó sonar la decimotercera campanada.

Cortesía de la Revista "Arquitectura", de Uruguay

OPINIONES DE LE CORBUSIER SOBRE LA CIUDAD MODERNA

"Candide" 8 Abril 1937.

Hay que construir la ciudad moderna. Una ciudad que no posea suburbios.

La técnica moderna permite ganar en altura lo que se perdía en extensión. La ciudad es compacta. La cuestión de transportes se resuelve por sí misma. Con edificios de 50 metros de altura (2 veces la altura de la Avenida de la Opera) se podría alojar 8.000,000 de habitantes dentro de París en las condiciones preconizadas por la "Ciudad radiante", es decir 12 por ciento edificado y 88 por ciento de parques. Las casas estarían separadas por espacios tan anchos como las Tullerías. Evitar los patios, la mala orientación. El sport se tendría a inmediaciones de las casas. El peatón separado enteramente de los autos; el riesgo del peatón a 4 kms. por hora separado del auto cuya velocidad es de 80 kms. por hora. La ciudad se encontrará situada al borde de los campos de trigo, la pradera, el vergel. El campo a su alrededor entra en la ciudad formando la "ciudad verde".

La ciudad no carecerá de diversidad. No hay que confundir la unidad con la uniformidad. La unidad es una de las hermosas leyes de la Arquitectura. Ved la Place de Vosges en París, la Place Carriére en Nancy y las Procuranties en Venecia.

La uniformidad es la característica de la tristeza y fealdad de las ciudades actuales.

La ciudad moderna tendrá unidad.

La diversidad provendrá de la topografía de su planta.

Las horas ganadas al derroche del tiempo de transportarse de un lado a otro, por una parte y el trabajo inútil por otro lado, serán horas que podrán destinarse al reposo dentro de inmuebles asoleados o en los parques que se encontrarían a mano.

Se me hace siempre la objeción de que quiero echar por tierra a París. No es así.